أفكار

افتتاحية

مصاعب الكتابة

ثمّة كاتب يشكو ضنك العيش، ولا يرى إلا أفقاً مسدوداً أمام تجربته الإبداعية، يحيل إليه كل أسباب تمترسه في موضع متواضع على سلم الإبداع، موضع يراوح فيه، ولا يستطيع أن يبارحه. وثمّة من لا يملك مالاً كي يصلح حذاءه، ويُبدع ويحتلّ مكانة مرموقة على خريطة الإبداع العالمي، وثمّة كاتب في فمه ملعقة من ذهب، ويعيش مرتاحاً، لكنّ تجربته تراوح في مكانٍ ضحلٍ فنياً وإنسانياً. وآخر، يعيش في بحبوحة وغنى، ينال إبداعه مكانة وشهرة كبيرتين.

هنالك معاناة، حيوية حياتية، ومعاناة فكرية ووجودية، وهناك غنيّ، وفقير، ومثلوم وفرح، لكنّ «الكاتب الاحترافي» هو واحد في كل الأحوال.

لم يمتلك جابريل جارسيا ماركيز المال الكافي كي يرسل روايته إلى الناشر في الأرجنتين، فما كان منه إلا أن أرسل نصف الأوراق، إلا أن زوجته رهنت السخانة الكهربائية ومجفف الشعر والمفرمة الكهربائية ، لتسديد المستحقات البريدية لإرسال النصف الثاني من الرواية، ولم تكن تلك الرواية إلا رائعته «مائة عام من العزلة» التي كتبها ماركيز عام 1965 في المكسيك، ونُشرت في الأرجنتين عام 1967، وترجمت إلى ثلاثين لغة، وطبع منها حوالي ثلاثين مليون نسخة، وما زالت تعتبر من أهم الأعمال الأدبية العالمية.

أما الكاتبة «مارغريت ميتشل»، فقد كتبت روايتها الوحيدة «ذهب مع الريح» وهي طريحة الفراش بسبب إصابتها بمرض ألزمها البيت طويلاً، استمرت في الكتابة على مدى سنوات (1930- 1936)، حيث كتبت وقرأت، فكانت تكتب فصول روايتها، وفي الوقت نفسه تقرأ في المراجع التاريخية والاجتماعية، وما إن نُشرت الرواية حتى عُدّت حدثاً أدبياً مهماً، فقد طبع منها ما يزيد عن مليون نسخة بيعت في أقل من ستة أشهر، وتمت ترجمتها إلى

معظم لغات العالم، وفازت بعدة جوائز ، ولم تتوقع «مارغريت ميتشل» أن تصبح «ذهب مع الريح» أشهر رواية في الأدب الأميركيّ وقتها.. ناهيك عن إنتاج الرواية في فيلم عام 1939 حمل اسم الرواية نفسه، وفاز بـ 8 جوائز أوسكار، واختاره معهد الفيلم الأميركيّ ليكون الرابع في قائمة الأفلام الأميركيّة المائة الأفضل في القرن العشرين، وحتى عام 2006 أصبح الفيلم ثاني أعلى الأفلام إيراداً في تاريخ السينما الأميركيّة.

في هذا الحديث، عن صعوبات الكتابة وأنماط الكُتّاب، يحضرني ما كتبه مصطفى الدباغ، أيام نكبة 1948، يقول: «ثم اشتدت الحالة سوءاً، فقطع النور والماء، ونفد ما لديّ من الخبز. وأخيراً جاءني ابن عمي، وكان قد استأجر مركباً صغيراً من مصر ليافا لينقل فيه أخواته، فلم يدعني حتى نزلت على رأيه بالسفر معه، ولم أحمل معي سوى حقيبتي الصغيرة، وبها مخطوطة كتابي عن تاريخ فلسطين وجغرافيتها البالغ عدد صفحاتها أكثر من 6000 صفحة، كتابي الوحيد؛ نتاج عمري الذي سلخت أكثر من عشرة أعوام في جمع وثائقه وتبويبه وكتابته».

لكن، أثناء السفر من يافا إلى بيروت، وفي وسط البحر، هبت العواصف، وهطل المطر بغزارة متدفقاً داخل المركب، واستلزم الأمر التخفُّف من بعض أمتعة الركاب، وهنا امتدت يد بحار قوي العضلات لتخطف حقيبة الدباغ، وتلقي بها في البحر..

«حادثة الحقيبة» تلك لم تحبط الدباغ، بل أعاد بناء مشروعه الكبير؛ كتاب «بلادنا فلسطين»، الذي أصدرته دار الطليعة ببيروت، ثم صدر مجموعاً في عدة مجلدات عن دار الأسوار بعكا في العام 1988.

إن الإبداع، وأخُصّ الكتابة الإبداعية، يمكن تحقيقها تحت أيّ ظرف مهما صعُب، وينبغي أن لا يكون ذريعة لمن يشعر بالعجز عن إطلاق وتجسيد إبداعه؛ ينبغي أن تكون الإرادة حاضرة دائماً، وأن لا يستسلم الكاتب للظروف، مهما كانت، وهذا رأي وليس حكماً، فالمسائل الإنسانية ليست معادلات كيميائية تخضع للقانون والقياس العلمي. كل ذلك لا يغني عن القول إنّ الإبداع ينطلق ويُنتج أشكاله المختلفة الفذّة إذا توافرت ظروف أفضل للكاتب.

مدير التحرير

مجدولين أبو الرُّب

قراءة معاصرة لكتاب «نيكولو ميكيافيللي»

الأمـيـــــر

د.فيصل غرايبة

حسناً فعلت وزارة الثقافة الأردنية عندما أعادت طباعة النسخة العربية لكتاب ميكافيلي الشهير «الأمير»، مما يتناسب مع أجواء الإصلاح الذي بدأ يزدهر في عالمنا العربي في موسم الربيع العربي، تلك الأجواء التي أظهرت طبيعة طبائع الشعوب، ومنها الشعب العربي في مختلف أقطاره، فعندما يقول ميكيافيلي: «إن طبائع الشعوب متقلبة، بحيث يكون من السهل إقناعها بأمر ما، ولكن من الصعوبة بمكان حملها على الالتزام بقناعتها لأمدٍ طويل»، نرى أن ذلك تجلى في تصرفات الحراك الشعبي ومواقفه من القرارات والإجراءات الرسمية في أقطار الربيع العربي. كما إنّ القادة الجدد الذين مكنهم ذاك الحراك من اعتلاء سدة الحكم، في الأقطار التي رحل فيها حكامها نتيجة لهذا الحراك الشعبي، ينطبق عليهم توصيف ميكيافيلي:» أن المواطنين العاديين الذين يرتقون بفضل الحظ إلى مرتبة الإمارة، لا يواجهون في طرقهم صعوبات كبيرة لأنهم يقفزون فوق الظروف؛ لكن ما إن يصلوا إلى سدة الحكم، حتى تداهمهم المخاطر، وتحدق بهم التحديات، فيلقون عناء شديداً للحفاظ على إماراتهم». تلك الحالة التي ينسحب عليها كذلك قوله :»لا يمكن لنا أن نطلق الفضيلة على أفعال من قبيل اغتيال المواطنين وخيانة الأصدقاء، ونكث العهود». ويتأكد فيها تصوره في: «أن الرغبة في التملك نزعة طبيعية وعامة لدى كل الناس. فالذين ينجحون في تحقيقها يلقون الثناء وليس اللوم؛ أما من يقدمون على إحراز مكاسب إضافية بأي ثمن، ودون أن تكون لهم القدرة على ذلك، فإنهم يرتكبون خطأ فادحاً يستحقون عليه الشجب والتثريب».

- **تعامل أولي الأمر مع النخبة :**

وإذا ما انتقلنا مع ميكافيلي ليطالب الحكام، كما طالب الشباب العربي حكامه القدامى والجدد في دول أزمة الربيع: «بمعاملة النبلاء بطريقتين: فإما أن يحكمهم بشكل يجعل مصيرهم مرتبطاً بمصيره، أوعكس ذلك، أما الذين يرتبطون بالأمير –ويقصد الحاكم ومن بيده الأمر– دون أطماع شخصية، فيستحقون العناية والتشريف، وأما الذين يبتعدون عنه، فيجب أن ينظر إليهم من خلال فرضيتين: إما أنهم اختاروا ذلك الموقف عن جبن وضعف طبيعي في الشخصية، وهؤلاء يمكنه استعمالهم، ولا سيما من يحسن منهم إسداء النصح ما داموا سيشرفونه أيام الرخاء ولن يضروه بسوء أيام الشدة والاضطراب. وأما الذين يتخذون

◄ باحث أردني.

مسافتهم عنه بناء على طمع وتخطيط مسبق، فهذا دليل على أنهم يفكرون في مصلحتهم الخاصة قبل مصلحة الأمير/ الحاكم، وعلى الحاكم أن يحذر من هذا الصنف من النبلاء، ويعتبرهم أعداء حقيقيين؛ لأنهم يكونون على أتم استعداد، في حالات الاضطراب، للإضرار به والمساهمة في دماره»، وهذا ما كشفت عنه إرهاصات الأحداث المتوالية وتداعياتها فيما بعد في تلك الأقطار.

”طبائع الشعوب متقلبة، بحيث يكون من السهل إقناعها بأمر ما، ولكن من الصعوبة بمكان حملها على الالتزام بقناعتها لأمدٍ طويل“

• صداقة أولي الأمر للشعب:

ويواصل ميكيافيلي -كما العقلاء من ذوي الخبرة الرصينة في عالمنا العربي اليوم- نصائحه، لا بل مطلبه ممن يصل إلى سدة الحكم بتأييد شعبي «أن يعمل من أجل الحفاظ على صداقة الشعب، وهو أمر يسير لأن الشعب، عادة، لا يريد شيئاً أكثر من تجنب آفة الطغيان. وأما الذي يصبح حاكماً بمساعدة الطبقة العليا، ضد إرادة الشعب، فيجب عليه أن يسعى إلى كسب عطف الشعب أولاً». أما كيف يتحقق له ذلك بسهولة؟ يجيب على هذا السؤال فوراً: «إذا سهر على حمايته»؛ ويعلل هذا المفكر السياسي البليغ ذلك ببيان: «أن الناس إذا رأوا الخير ممن لا يتوقعون منه إلا الشر، تعلقوا به وأحبوه أكثر من أي حاكم آخر اختاروه بأنفسهم»، موضحاً الفكرة التي تنطوي على نصيحة للحكام الجدد في عالمنا العربي اليوم على أساس أنّ بإمكان من بيده الأمر «أن يكسب ود الشعب بطرق شتى تختلف باختلاف الظروف، ولا تحكمها قاعدة مطلقة»، ويحرر هؤلاء القادة من القواعد الأصولية الثابتة، ليبلور الأمر بضرورة «أن يحظى بصداقة الشعب». ونسأله وإن لم يحصل هذا؟ فيجيب: «وإلا فإنه لن يجد علاجاً للصعوبات التي ستواجهه لاحقاً».

يعطي ميكيافيلي بذلك وصفة تصلح للقادة والحكام الجدد في عالمنا العربي، حين يقول: «الذي يتجنب كراهية الشعب، يضع نفسه في مأمن من الهجمات الخارجية، وإذا ما جازف أحد بمهاجمته، فإنه سيمنى بهزيمة محققة»، وإذا ما سألنا عن سر هذه الوصفة، نراه يبيّن: «لأن مجريات أمور الحياة تتغير بوتيرة سريعة، يتعذر معها على صاحب الأمر أن يخوض حصار مدينة لمدة سنة كاملة بجيش متوقف عن الحركة». وربّ معترض يقول إنّ الشعب عندما يرى ممتلكاته تتعرض للإتلاف خارج المدينة، ينتابه القلق على مصالحه، ويضيق ذرعاً بالحصار، فيتنكر لالتزاماته تجاه حاكمه، فيبشر ميكافيلي القائد الحاكم المقتدر والشجاع بأنه «سيتغلب دائماً على مثل هذه الصعوبات، تارة بإعطاء شعبه الأمل في انفراج وشيك للوضع القائم، وتارة أخرى بإثارة مخاوفه من شراسة العدو وقسوته، إلى جانب اتخاذه لتدابير دقيقة ضد كل الذين يبدو منهم أي تطاول».

• التعامل بين أولي الأمر والمواطنين خلال الأزمات:

يذكر ميكيافيلي أنّ «من طبيعة البشر أن يرتبطوا بأعمال الخير التي تبدو منهم أو تلك التي يتلقونها من الغير على حد سواء»، وفي ذلك تسهيل على القائد/ الحاكم عندما يقصد المحافظة على جسارة مواطنيه وإصرارهم وقدرتهم على التحمل -خلال مدة الحصار- (أو قل خلال الأزمات وأيام الشدة عموماً حسب تعبيرات ومواقف العالم المعاصر)، طالما عمل هو على توفير ما يكفي من الموارد ووسائل الدفاع اللازمة، وكأنه يؤطر مقومات القائد/ الحاكم الذي ينال تأييد وتآزر شعبه. اذ يوضح ذلك بإيراد حقيقة حول القائد الذي لا يرى

الشرور في مهدها، فهو لا يتمثل فعلياً هذه الحكمة النادرة التي لا تتوفر إلا للقليل من الناس. ويورد على ذلك مثالاً مرتبطاً بالإمبراطورية الرومانية، فإذا بحثنا مثلاً عن السبب الأول لانهيارها، فإننا سنجده يكمن في استخدامها واعتمادها على القوات القوطية، فمنذ ذلك الحين بدأ الوهن يدب في جسم قوات الإمبراطورية، التي أصبحت تفقد كل الامتيازات، لتمنح للجنود القوطية الأجنبية، ليخلص إلى نتيجة مفادها: أن الدولة -أيّ دولة- لا تعيش آمنة دون جيش وطني؛ لأنها تظل رهينة لعجلة الحظ، غير محصنة بالقوة والوفاء اللازمين لصد الأعداء. ومن هناك جاءت الحكمة القائلة: (لا شيء أضعف ولا أكثر هشاشة من سمعة دولة قوية لا تستند إلى قواتها الخاصة). لذلك يفترض ميكيافيلي في القائد/ الحاكم أن يعتني بهذه القواعد وعدم الخلود للدعة في أوقات السلم، وأن يستغل فترات الهدنة، ليجعل منها ذخيرة يستثمرها أيام الشدة، حتى إذا ما انقلبت عليه صروف الدهر، وجدته على أتم استعداد لمواجهتها.

- **المفاضلة بين الهيبة والمحبة:**

ينتقل ميكيافيلي في كتابه الشهير «الأمير» بعد ذلك، إلى العلاقة بين الحاكم ومواطنيه، من خلال سؤال كبير فحواه: «هل من الأفضل للمرء أن يكون محبوباً أكثر منه مهاباً أم العكس؟» مجيباً نفسه على ذلك: «إنّ الإنسان يود لو يكون محبوباً ومهاباً في الوقت نفسه، لكن مع استحالة الجمع بين هاتين الفضيلتين، فإن الأكثر أمناً بالنسبة إلى الأمير/ الحاكم هو أن يكون مهاباً على أن يكون محبوباً، لا سيما إذا تعذر عليه الجمع بين الصفتين. ويضيف إلى ذلك أن من الممكن أن يطلق المرء حكماً عاماً على البشر، باعتبارهم مجبولين على نكران الجميل والتقلب والتظاهر والخديعة؛ أو أنهم جبناء أمام الخطر تواقون إلى الربح، يطيعون حاكمهم ما دام يحسن إليهم. لذا، فإن على صاحب الأمر العاقل أن يعتمد على الأشياء التي يتحكم فيها بنفسه فقط، وليس على الأمور التي تكون خارج سيطرته؛ شريطة أن يتجنب آفة الكراهية.

> ”هل من الأفضل للمرء أن يكون محبوباً أكثر منه مهاباً أم العكس؟“

وكأن ميكيافيلي يجمل هذا الواقع بوجود صراع ذي طريقتين؛ الأولى تعتمد على القوانين، والثانية تعتمد على القوة، فالطريقة الأولى من شيمة الإنسان، بينما الثانية من طبيعة الحيوان، وما دامت الطريقة الأولى لا تفي دائماً بالغرض، فإنه من الملائم اللجوء إلى الوسيلة الثانية. لذا على القائد/ الحاكم أن يتظاهر أمام من يراه أو يستمع إليه، بكل مظاهر الرحمة والوفاء والنزاهة والإنسانية والتدين، فإذا أظهر هذا القائد أنه يسعى إلى الانتصار والحفاظ على الدولة، فان كل الوسائل التي يستعملها ستحظى باحترام الجميع وتقديرهم؛ لأن عامة الناس لا تعنى بطبيعتها إلا بظواهر الأمور وخواتيمها، وما من شيء يكسب القائد/ الحاكم المحبة والتقدير من شعبه أكثر من إنجاز أعمال عظيمة، وإبراز كفاءات هائلة. ومن هذه الكفاءات أن يتجنب بكل ما في وسعه الوقوع تحت رحمة الغير. يشفع ميكافيلي ذلك بالقول: «إن الذي لا تربطك به صداقة يريد أن يراك محايداً، بينما يتطلع صديقك إلى أن تحمل السلاح إلى جانبه».

- **مسالك الدولة بين الأمان والمخاطر:**

ومن جهة أخرى يوجب هذا المفكر الاجتماعي السياسي على القادة الحكام، لا بل على كل الدول «أن لا تتوهم بأنها ستسلك طريقاً آمناً، وإنما عليها أن تعتبر كل خيار أو سبيل محفوفاً بالمخاطر؛ لأنه من طبيعة الأمور أن تجد الدول نفسها، كلما تخلصت من خطر تواجه أخطاراً جديدة لم تكن في الحسبان، وهذا شأن الدول العربية الآن. فتبرز من ثنايا هذا الوضع الدعوة إلى أن يدرس المسؤول بإمعان، نوعية كل المخاطر التي تعترض سبيله، فيختار أقلها ضرراً على مجتمعه.

أما عن اختيار الحاكم لوزرائه، فيعتبره ميكيافيلي أنه ليس بالأمر الهيّن، فهؤلاء إما أن يكونوا مناسبين أو غير مناسبين، وأن أول انطباع عن ذكاء ذاك القائد يأتي من قيمة الرجال المحيطين به، فإذا كانوا أكفاء ومخلصين توسم الناس فيه الحكمة، لكونه استطاع اختبار كفاءتهم والاحتفاظ بولائهم وإخلاصهم، وأما إذا كانوا عكس ذلك، فإنه يصير عرضة للنقد، لأن أول خطأ ارتكبه تجسد في سوء اختياره لوزرائه ومعاونيه.

• مواصفات الأشخاص الذين تسند إليهم المسؤولية :

ويورد ميكيافيلي تصوره لما يجب أن تكون عليه العلاقة بين الحاكم والمسؤول الذي يوكله بتفيذ المهام، وخاصة في الدرجات العليا من المسؤولية، مثل أن يمنحه حظاً من المسؤولية، وذلك لإشعاره أنه لا مكانة له دون كرم من فوّضه بتلك المسؤولية، «حتى لا تحمله مظاهر التشريف إلى طموح أكبر، ويدفعه الثراء إلى طلب المزيد من الثروة»، مثلما أن عليه أن يمنحه مسؤوليات كثيرة، تجعله أخشى ما يكون على ضياعها. فمتى كانت العلاقة بين المفوضين بالمسؤولية كالوزراء والقادة الحكام على هذه الشاكلة، كانت ثقتهم بعضهم ببعض متبادلة ومتينة، وأما إذا كانت عكس ذلك، فان عاقبة الأمور بالنسبة لهما معاً تكون سيئة. ويختم رأيه بالقول: «على صاحب الأمر أن يسعى دائماً إلى طلب النصح وفق إرادته لا برغبة غيره، بل إن عليه أن يكبح جماح كل من تسول له نفسه إسداء النصح له ما لم يطلب منه ذلك، وفي الوقت نفسه عليه أن يكون كثير السؤال وجيد الإصغاء للحقائق في الوقت نفسه، كما إنّ عليه أن يبدي غضبه لكل من يحجب عنه الحقيقة بدافع الاحترام أو لأي اعتبار آخر».

• السعادة والعمل والقدر:

ويظل يحوم في فضاء كتاب «الأمير» ما يكتنف حياة الإنسان، فالناس يظلون متشبثين بطرقهم المعهودة، والسعداء هم الذين تتوافق طرق عملهم مع مشيئة القدر؛ وأشقياء هم الذين تتعارض أساليبهم مع إرادتهم، ويظل الحظ دائم التقلب، ويظل صاحب هذا الكتاب يعبر عن قناعته بأن الاندفاع أفضل وأنجع من الاحتراز والتردد، لأن ربة الحظ امرأة تخضع لمن يقسو عليها، ولا تذعن إلا لمن يحكم قبضته عليها، وكامرأة فهي تحب الشباب من الرجال لكونهم أقل تحفظاً وأكثر شراسة، ولأنهم من فرط شجاعتهم يعرفون كيف يتحكمون في عجلة الحظ. أما إذا عدنا إلى مستوى الفهم والإدراك، فإنّ بالإمكان تقسيم العقول لدى البشر إلى ثلاث طبقات: عقل يدرك الأشياء بنفسه، وعقل يدرك ما يفهمه غيره، وعقل ثالث لا يعي الأمور لا بنفسه ولا بغيره. فالعقل الأول «ممتاز»، والثاني «جيد»، وأما الثالث فـ «لا جدوى منه».

> ”الاندفاع أفضل وأنجع من الاحتراز والتردد.. والرجال أقل تحفظاً وأكثر شراسة، وهم لفرط شجاعتهم يعرفون كيف يتحكمون في عجلة الحظ!“

• الأطروحات العربية المعاصرة في الإصلاح:

أما الأطروحات العربية المعاصرة في الإصلاح الشامل، فتختلف الهويات التي تتناولها، بين أصولية ويسارية وقومية، إلا أنه تجمعها خصائص مشتركة تتمثل بتلك الثقة التامة بآليات تاريخية، يقتنع أصحابها بانتصارها في النهاية، مقابل رفضهم التام للواقع القائم، وهم ينظرون إليه نظرة جزئية نابعة من التبعية، كتبعية القيم عند الأصوليين، وتبعية الاقتصاد عند الماركسيين، وتبعية التجزئة عند القوميين، بينما

تتوفر فيها صفة مشتركة فيما بينها، هي صفة غياب ملحوظ لتصورات واقعية تنقل الحالة العربية من وضعها الراهن غير المرضي عنها إلى المستقبل المنشود، والذي يطمح كل منها إليه في حياة المجتمع. تجمل تلك الأطروحات تحديات الحياة العربية بتحديين كبيرين هما: الأمن القومي والتنمية، موحية بعدم التفاؤل من الوصول إلى المستقبل المنشود في ظل ظروف تقوم على اختلالات أيديولوجية وظيفية أحدثتها خصائص النظام العربي برمته، هذا النظام الذي يكرّس القطرية والتبعية، ويتفاوت بين دوله اقتصادياً وسياسياً وحضارياً.

كما يوجّه معظم ما طرحه الفكر العربي المعاصر اللوم إلى طبيعتين في الحياة العربية، هما طبيعة الثقافة وطبيعة التربية، وتكادان تكبلان الأجيال لتعجز عن المضي نحو المستقبل، إذ تقوما على الانشداد إلى الماضي، بشكل يجعل النخبة العربية في حالة قلق، وهي تبحث عن تساؤلها الملح والمتكرر: ما هو الموقف المطلوب من العرب.. وطناً وأمة؟ فهل نسير مع خط نيتشه الداعي إلى تحرير التاريخ (أي الماضي) من العقل والرجوع إلى الأسطورة أو الرمز.. وتحرير العقل من التاريخ (أي من الأصول والقبليات والبناءات الفكرية الشمولية)؟ أو على عكس ذلك هل ما زلنا في حاجة إلى اتباع الفكر الهيجيلي الذي أعطى للتاريخ عقلاً يحكمه ويقوده إلى التقدم؟

• **التقدم العلمي والإنجاز التنموي:**

يرى «علي أومليل» أن العرب يدركون أن وراء القوة العسكرية الغربية تقدماً علمياً وثقافياً وتطوراً إنتاجياً وتنظيمياً، وتقيداً بالدستور ومساواة وضماناً للحريات، بحيث أصبح المحدثون يفكرون في إطار ثنائية التقدم/ التأخر، وأن الإصلاح قد أخذ وجهة المستقبل بدل الثبات على الماضي، أما «مسعود ضاهر» فيرسم معالم فجوة في النظرة المحدثة للإصلاح، تقع بين حلم التغيير وبين الواقع المأساوي للعرب

> ❞ يوجّه معظم ما طرحه الفكر العربي المعاصر اللوم إلى طبيعتين في الحياة العربية، هما طبيعة الثقافة وطبيعة التربية، وتكادان تكبلان الأجيال لتعجز عن المضي نحو المستقبل. ❝

في عصر العولمة، وردم هذه الفجوة لا يتم إلا ببرامج عقلانية طويلة الأمد متنورة القيادة. بذلك نؤسس المجتمع المدني المنشود الذي يدعو إليه «برهان غليون» والذي تسوده ثقافة حية تخضع لعوامل تاريخية واجتماعية واقتصادية وسياسية، تزيل التوتر بين حدي كل ثنائية كالوعي/ الواقع، الذات/ الموضوع، الحضرية/ المستقبل، الحلم/ الإمكان. ويربط «محمد جابر الأنصاري» ذلك في انفتاح الفكر العربي على أولويات الثقافة الأوروبية واستيعابها، ليتمكن من تقبل اتجاهاتها.

• **التغيير في إطار حلم أيديولوجي:**

غير أن الإصلاح كما يرى «الجابري» قضية تسعى إلى التغيير في إطار حلم أيديولوجي. ولكن المشروع الإصلاحي يقع دوماً في حيرة بسبب ما أسماه «الطاهر لبيب» النزعة الوسطية التي نشأت من حالة اللجوء إليها كخيار لحل الثنائيات، مثل: الأصالة/ التجديد، الحداثة/ التقليد، القديم/ الجديد. ويضيف «علي أومليل» إلى ذلك تحول الثقافة القومية إلى ثقافة معولمة على شكل منتج ثقافي بقالب إعلامي وحتى ترفيهي، حوّل الثقافة إلى قضية استراتيجية قسمت المجتمع إلى فئة قادرة على مواكبة الاقتصاد ومسايرة حركة الإنتاج

"لا ينتفع المجتمع العربي بمثقفيه، اذ لا يتحرر المثقف فعلاً، فكيف يمكن له أن يعين مجتمعه، بالتالي، على التحرر! "

الجديد، وكثرة لا يسعفها تكوينها التقليدي في أن تندمج في النسيج الاقتصادي والحراك الإنتاجي.

يستطرد «أومليل» لينتقد التعليم الذي لا يحدّد النخبة حجماً ومواصفات، إنما يحدّد التفاوت الاجتماعي والتوارث الطبقي للسلطة والثروة، وهذا ما يفسر ضعف القاعدة الاجتماعية للحداثة في المجتمع. ويمضي «جلال أمين» مع هذا التوجه في تشخيص العلة الإصلاحية العربية، فيقول إنّ الانتقال إلى المربع الإيجابي لا يمكن تحقيقه إلا باستعادة الدولة القومية لقوتها. غير أنّ «عبدالله العروي» يعلل ذلك بسبب آخر يتمثل بعدم انتفاع المجتمع العربي بمثقفيه، اذ لا يتحرر المثقف فعلا، فكيف يمكن له أن يعين مجتمعه بالتالي على التحرر، ولكن للأسف فان العديد من المفكرين العرب المعاصرين قد قام بعملية إسقاط للمستقبل المأمول على التاريخ العربي، فأحدثوا تزييفاً للوعي بإسقاطهم لأحلام المستقبل على حقائق الماضي. أفلا تشكل هذه الحقيقة دعوة إلى نشوء ثقافة حية توجد حلولاً ايجابية لإزالة التوتر بين حدّي كل ثنائية؟ كالوعي مقابل الواقع، والذات مقابل الموضوع، والحاضر مقابل المستقبل، والحلم مقابل الإمكان؟

• **خاتمة:**

إنّ الإجابة الفعلية عن مثل هذا التساؤل بمكانها أن تؤسس لمجتمع مدني، تتحول فيه الثقافة إلى استثمار لإنتاج القيمة الأساسية التي تتأسس التنمية عليها، ألا وهي الإنسان. هذا في الوقت الذي دخل فيه المجتمع العربي مرحلة أفول حضاري عند التقائه بالمجتمع الغربي الحديث، لم يقتصر على الجانب التنموي، بل تأكد وجوده في الجانب الثقافي، على شكل اختباس فكري وتقليدي وسلوكي. هذا بالإضافة إلى حالة الانفصال الدائم للمثقف عن محيطه، سواء كان من ذوي الفكر التقليدي السلفي، أو من ذوي الفكر الانتقائي. هذه الحالة التي اعتبر «الجابري» فيها المائة سنة الماضية من الحياة العربية، بمثابة عصر تدوين رسمنا خلاله في وعينا، صورة للماضي والمستقبل لـ«نحن» و«الآخر»، ونحن منفعلين لا فاعلين، يقودنا عقل غير واع بذاته، عقل تائه يبحث عن تمتين علاقته بـ (عقل الماضي)، بدل أن يربط نفسه بـ (عقل العصر)، ويكون هو نفسه إحدى تجليات العصر. وما تزال الحالة مستمرة إلى ما بعد حلول موسم الربيع العربي، لا بل، وللأسف، إنها تترسخ.

«شخصيات روائية»

«السيد أحمد عبد الجواد» وشخصيته الملتبسة في الثلاثية

شوقي بدر يوسف

« الشخصية في الرواية ما هي إلا تحديد للأحداث، والحدث ما هو إلا تمثيل للشخصية».

هنري جيمس

تعد شخصية السيد أحمد عبد الجواد أو «سي السيد» كما يطلق عليه مجازاً من الشخصيات الروائية الملتبسة في عالم الرواية، بسبب تلك المفارقة الضخمة التي تلتبس طبيعة ممارساته داخل بيته وما يجرى خارج نطاق أسرته، فعالمه الذاتي عالم متناقض تحكمه مفارقات الشخصية والتباس ممارساتها؛ هو داخل الأسرة يتلبس ثوب الأب القدوة الصالحة العارف بأمور وأحوال ومقدرات أسرته، بينما هو خارجها صورة متناقضة تماماً يعيش في مباذله وملاذاته في صحبة النساء والعوالم والراقصات وخلان الكأس والخمر. وشخصيته كما يطلق عليها نقدياً مصطلح «البطل الإشكالي» شخصية تحمل من مفارقات الواقع كثير من جوانبها، ولعلي أستعير مقولة الشاعرة ملك عبد العزيز في مقدمتها لكتاب «نماذج بشرية» للدكتور محمد مندور، الذي استعارته من بحث الدكتور مندور في شخصية من شخصيات كتابه، وصّدرت بها هذا الكتّاب كبحث خاص في نماذج إبداعية للبشر الذين يحتويهم هذا الكتاب، يقول الاثنان: «للكاتب الإيطالي المعروف بيرانداللو Piranedllo رواية مسرحية هي «ست شخصيات تبحث عن مؤلف يبرزها إلى الوجود»، وهذا هو معنى الخلق في الأدب. ولكم من شخصية ما تزال مبعثرة غامضة حائرة، حتى يتاح لها مؤلف يجمع أشتاتها ويوضح معالمها ويدعم حياتها، فإذا هي أبقى على الزمن من البشر، وإذا بها تجتاز الأجيال مستقلة الوجود في مأمن من الفناء، لأنها أعمق في الحياة من كل حيّ، وأصدق دلالة من كل واقع». (1) ولعل شخصية السيد أحمد عبد الجواد في ثلاثية نجيب محفوظ من الشخصيات التي بحثت لنفسها عن مؤلف يبرزها إلى الوجود ويضعها في حالتها التي ظهرت عليها

كاتب وناقد مصري.

> ”كم من شخصية ما تزال مبعثرة غامضة حائرة، حتى يتاح لها مؤلف يجمع أشتاتها ويوضح معالمها ويدعم حياتها“

في الثلاثية لتكون رمزاً خالداً لشخصية الرجل الشرقي في هذا العمل الروائي الملحمي الكبير، حتى وجدت نفسها أمام نجيب محفوظ، فحققت لنفسها وللثلاثية هذا الحضور وهذا الوجود، وشكّلت حالة من حالات الحضور الخاص في عالم الرواية، وأيضاً في عالم السينما حين تم تجسيد أبعادها في عالم السينما والتليفزيون، مما أوجد نوعاً من التوهج والألق الشديد لهذه الشخصية المنقولة من صفحات الورق إلى الشاشة، مما زاد في حضورها على المستوى الجماهيري بعد أن كان حضورها على المستوى الأدبي لا يتعدى قراء الثلاثية.

كما لم تحظ شخصية السيد أحمد عبد الجواد بدراسة نقدية متأنية تبرز أوجه المفارقة والالتباس في طبيعة وحياة وممارسات هذه الشخصية الثرية التي أبدعها نجيب محفوظ، في مواجهة المتناقضات والتداخلات بين الشخصيات الأخرى في ثلاثيته «بين القصرين»، «قصر الشوق»، و«السكرية»، فقد طغت الشخصيات الفكرية الأخرى مثل شخصيات كمال وفهمي وأحمد شوكت وغيرها على شخصية الأب التي تعد هي العمود الفقري لمحور تداخلات وتقاطعات الأحداث في الثلاثية، والسيد أحمد عبد الجواد بطبيعته وطريقة تشكله قد أعطى الثلاثية أبعاداً لتاريخ أسرة مصرية من الطبقة البرجوازية الصغيرة، كانت ترتزق من مهنة التجارة في بدايات القرن الماضي، وتسكن إحدى الأحياء المتاخمة لمسجد سيدنا الحسين، ويتناول الكاتب حياة هذه الأسرة بداية من سنة 1917 وحتى سنة 1944، أي قبل ثورة 1919 وحتى قرب انتهاء الحرب العالمية الثانية، ففي هذا المدى الزمنى المتجاوز لربع قرن عاشت هذه الأسرة المحافظة في النصف الأول من القرن الماضي أحداثاً تاريخية تجسدت فيها أبعاد التاريخ الاجتماعي لهذه الأسرة البرجوازية، حيث جرت أحداث الرواية في «بين القصرين» خلال الفترة من 1917 إلى 1919، و«قصر الشوق» من أعوام 1924 إلى 1927، و«السكرية» من 1935 إلى 1944. وكان السيد أحمد عبد الجواد هو فارس الرهان الذي قامت على أكتافه هذا البيت الشرقي العتيد بشخصياته وطبيعته الخاصة، (ياسين كاتب مدرسة النحاسين الذي ورث عن أبيه مباذله وملذاته الليلية، وفهمي طالب الحقوق، وكمال تلميذ مدرسة خليل آغا، وبناته خديجة الصلبة العنيدة المتسلطة، وعائشة التي ورثت عن أمها بعض من طباعها اللينة، والأحفاد (رضوان بن ياسين، وعبد المنعم شوكت وأحمد شوكت ابنا خديجة، ومحمد وعثمان ونعيمة أبناء عائشة، وكريمة ابنة ياسين من زوجته الثانية زنوبة)، وقد قسم نجيب محفوظ الحياة في الثلاثية بين أفراد الأسرة، فكان «بين القصرين» هو جيل الآباء، و«قصر الشوق» جيل الأبناء، أما «السكرية»، فكانت جيل الأحفاد. في إطار تبدلات الزمن وتحولاته على الجميع. ولما كان المكان في الثلاثية هو المكان نفسه الذي ولد فيه الكاتب وعاش فيه سنين صباه، وأن هناك شخصيات عدة ربما مزج فيها بين الواقع والمتخيل بحيث جاءت بعض هذه الشخصيات واقعية النزعة، تبرز فيها شخصية السيد أحمد بقدسية تفوق المألوف من الطبائع، ومسحة من السحر موحية بصورة الأب «الصورة الجماعية اللاشعورية» عند أفراد أسرته، فهو في نظر زوجته وأولاده معصوم من الخطأ ومن طينة لا تخطئ أبداً، ولا يرقى إليها بشر خارج نطاق الأسرة، وهي تمثل مرحلة شبه سيريّة عند الكاتب، حتى إنه كان يقول: «أنا كمال في الثلاثية»، وكان يقول أيضاً: «كمال يعكس أزمتي الفكرية، وكانت أزمة جيل فيما أعتقده، وإلا فما أكدت عليها

بالقوة التي ظهرت بها». (2) وعندما سؤل نجيب محفوظ في إحدى الحوارات عن علاقته بشخصيات رواياته قال: «بالطبع هناك علاقات.. بيني وبين شخصيات رواياتي.. والعجيب في هذه الحالة أن الكاتب قد يبدأ بشخص ما، وسرعان ما ينسى الأصل لحساب الصورة الروائية، وتستقر الحقيقة الروائية في الصورة، ويصير الأصل صورة باهتة لها.. غير هامّة بتاتاً.. فما من موضوع يعالجه الفن، حتى يحررنا منه بل حتى يعدمه إعداماً، ولكن لحساب حقيقة أبقى وأنقى وأشد تغلغلاً في النفس». (3)

ولا شك أن إعادة صياغة شخصية مستمدة من واقع الحياة، مثل شخصية السيد أحمد عبد الجواد في عمل روائي فذ مثل الثلاثية، هو أمر يستلزم بالضرورة التحلق حول نزعة الإيهام، والتخفي وراء حاجز وقناع المتخيّل، ونزع الواقع الفعلي من حقيقة الشخصية ووصفها، ووضعها بشكل يوهم بواقعية أفعالها وممارساتها ورؤيتها الخاصة لطبيعة الحياة، وليس بحقيقة هذه الأفعال ذاتها، بمعنى أننا نتخيل الواقع أمامنا من خلال الشخصية وما تؤديه على صفحة الواقع ومشهديّته، وليس من خلال الكلمات الواصفة لها وصفاً تسجيلياً فوتوغرافياً، بل إن التقنيات الفنية المستخدمة في رسم الشخصية وبلورة طبيعتها؛ سواء النابعة منها أو الجارية حولها، في مناخ يوحي بما تقدمه هذه الشخصية من أبعاد ونتوءات ذاتية، هي المحرك لأفعالها ولما يجري حولها من أحداث. والرواية والروائي هما جوهر ما يرفد هذه الحال، خاصة عند تجسيد شخصية لها أبعادها الخاصة وتحمل من المتناقضات والمفارقات ما يبعث على الدهشة والتساؤل، مثل هذه الشخصية النمطية الثرية في تشكلها والعميقة في جوهرها، فالروائي دائماً ما يجسّد عالمه من الواقع ذاته المتخيل في هواجسه، فهو: «يصنع عالماً مكوناً من الكلمات. وهذه الكلمات تشكّل عالماً خاصاً خيالياً قد يشبه عالم الواقع، وقد يختلف عنه، وإذا شابهه فهذا الشبه شبه خاص يخضع لخصائص الكلمة التصويرية، فالكلمة لا تنقل إلينا عالم الواقع، بل تشير إليه وتخلق صورة مجازية لهذا العالم». (4) كما أن تجسيد هذه الشخصية، على هذا الصعيد وبهذه الطريقة، قد جعل جوهر النص يعمل على متناقضات الجيل والمناخ والشخصية والحدث وكل ما يحويه النص من متناقضات، وهي بحسب ما يقول لوسيون جولدمان: «إن الرواية هي تاريخ بحث عن قيم أصيلة في عالم منحط هو الآخر ولكن على صعيد متقدم بشكل مغاير ووفق كيفية مختلفة». (5) وهذا هو ما اهتدى إليه نجيب محفوظ في صياغته لشخصية السيد أحمد عبد الجواد في الثلاثية، فقد كان في بين القصرين في أوج وذروة رجولته إنساناً وحاكماً متحكماً، وكانت مهنته كتاجر تعطيه بجانب ذلك أبعاد الهيمنة على مقدرات السوق والأصدقاء والخلان، وكان بحكم اتصاله بالسوق له اتصالات عدة في أكثر من رافد من روافد الحياة؛ التجار، رجال الدين، الغوازي، وغيرهم، ولكن في «قصر الشوق» تتغير الحال بعض الشيء، ويشعر السيد أحمد أنّ الوضع قد تغيّر، خاصة بعد استشهاد ابنه فهمي يوم عودة سعد زغلول من المنفى، وقد أثرت هذه الحادثة عليه تماماً وأبعدته عن السهرات والليالي لمدة عام، خاصة زيارة زبيدة العوادة التي حلت محل جليلة في قلبه. كذلك كانت علاقته بكل أفراد الأسرة لها خصوصية مع كل واحد منهم، وقد استغرق البعد الزمني لتطور شخصية السيد أحمد عبد الجواد مساحة كبيرة لإبراز التحولات التي طرأت على واقع الشخصية وسلوكياتها بسبب المحكات التي استغرقتها الأحداث وتقاطعت مع حياتها، كذلك الفعل ورد الفعل المتكرر في حياة السيد أحمد، والذي يشكل روتيناً وعادات شبه يومية تعطي إحساساً بالاستمرارية والديمومة، وهو ما جعل أثر العامل الاجتماعي في شخصية السيد أحمد أشبه بجسد الطور الذي تعب من إدارة الساقية، فخفت حركته شيئاً فشيئاً، ثم همد فجلس إلى الأرض، ثم مات. كل هذا استغرق مساحة كبيرة داخل الثلاثية بدأت من «بين

القصرين» وانتهت بـ«السكرية»، وخلال هذه المساحة الزمنية الكبيرة طرأت تطورات كبيرة على شخصية السيد أحمد عبد الجواد، ومهما يكن من أمر، في صورة الأب، كما يمثلها السيد أحمد، هي في الوقت نفسه بشكل ما في جوانبها القدسية من إسقاط الأبناء، أو هكذا تبدو من «الصورة» التي يحملها له الأبناء، فكل ابن له نظرته الخاصة لأبيه، بدءاً من ياسين وانتهاءً بكمال (نظير الكاتب)، فقد تغير مركز الأب في «بين القصرين» خاصة بعد ثورة 1919، وعلى الرغم من وطنيته التي كثيراً ما كان يدلى بها، إلا أنه كان يخاف على أولاده من الانجراف في تيار السياسة والثورة بدافع حنو الأب عليهم وخوفه من نتائج مثل هذه الأعمال، لذلك كان يؤيد الثورة من بعيد، وكان يقبل على نفسه أن ينكوي بنار الثورة والاستعمار على أن يُمسّ أحد أحد أبنائه في مثل هذه الأمور، حتى يقاد يوماً بكل جبروته وأبّهته من قبل العسكر الإنجليز ليمضي ليلة أشغال إجبارية في نقل الأتربة. ويجلّ أعمال المجاهدين، ولكن الأمر يختلف إذا صدر الأمر عن أحد أبنائه. فسلطة السيد أحمد عبد الجواد في أسرته سلطة مطلقة، وسطوته تتجاوز جميع الحدود حتى في انتماءاتهم ووطنيتهم، هو يتدخل إلى أبعد من ذلك بكثير، وهو في أوج رجولته وفحولته، لذلك يخافه الجميع ويعملون له ألف حساب.

والسيد أحمد عبد الجواد، وإن جسّد صورة الأب الخفية التي يحملها الأبناء في الأعماق. فهو يتحرك أمامنا في الوقت نفسه كشخصية إنسانية واقعية حية، تحمل في جوانحها جميع ملامح شخصية الأب التقليدية في هذه الأسرة البرجوازية التقليدية، ومن الطبيعي أن تتحول ثنائية السيد أحمد إلى ازدواج في الشخصية وانقسام حقيقي في اللحظة التي تصل فيها هذه الثنائية إلى الوعي بذاتها وتأمل نفسها، ويواجه السيد هذا الوعي في لحظة عابرة؛ متمثلاً في شخصية الشيخ عبد الصمد الذي يؤنبه على ما يأتي به في لياليه، وخاصة على معاقرة الخمر، في هذه اللحظة يتجهم ويصمت ملياً:

«ومع أن الجواب كان حاضراً، إلا أنه تمهل متفكراً قبل أن ينطق به. لم يكن من عادته أن يشغل نفسه بالتفكير الذاتي أو التأمل الباطني. شأنه في ذلك شأن الذين لا يكادون يخلون إلى أنفسهم، ففكره لا يعمل حتى يبعثه إلى العمل شيء خارجي، رجل أو امرأة أو سبب من أسباب حياته العملية، وقد استسلم لتيار حياته الزاخر مستغرقاً فيه بكليته، فلم ير من نفسه إلا صورتها المنعكسة على سطح التيار»(6). «ويضع الراوي هنا شخصية السيد أحمد عبد الجواد في إطارها الإنساني الواقعي. فثنائية «السيد» ثنائية الحياة التي لم تصل إلى حد الوعي الحقيقي بنفسها. (والواقع في الثلاثية «بكل ما يطويه من عرض واقعي ومادي ونفسي وتاريخي، يصور على مستويات عدة تطور الحياة المصرية إلى الوعي بذاتها وانهيار «صور الحياة المنعكسة على سطح التيار» فحسب، أو بتعبير آخر انحلال مجتمع السلطة الأبوية الهرمي بأنسقته التقليدية، وقيام علاقات إنسانية واتجاهات اجتماعية وسياسية أكثر تعقداً وأكثر رهافة وأكثر حراكاً. والمؤلف يصور هذا التغيير في مستوياته المختلفة عن وعي وتخطيط ينعكس في البناء الروائي وفي الإيقاع السردي). وما يلحق سطوة الأب يلحق بها أولاً في الخفاء ويلحق بها في البداية من جانبين شديديّ التفاوت، من ياسين وفهمي».(7) وعلاقة السيد أحمد عبد الجواد بزوجته أمينة هي صلب ما جسده الكاتب في علاقة الشخصية بالنساء، ولا يدانيها سوى علاقته بجليلة ثم بزنوبة، فمنذ العتبة والاستهلال الأول للثلاثية «بين القصرين» يتواجد السيد أحمد عبد الجواد في ذهنية أمينة وهواجسها من خلال حياتها، نجد ذلك في الفقرتين الأولى والثانية من استهلال «بين القصرين»: «عند منتصف الليل استيقظت، كما اعتادت أن تستيقظ في هذا الوقت من كل ليلة بلا استعانة من منبّه أو غيره ولكن بإيحاء من الرغبة التي تبيت عليها فتواظب على إيقاظها في دقة وأمانة». هذا الإيحاء وهذه الرغبة في الاستيقاظ هي رغبة نابعة من هذا

الزوج وآداب الحياة الزوجية التي تعيشها؛ وقد أبرزها الكاتب في الفقرة التالية مباشرة: «هي العادة التي توقظها في هذه الساعة، عادة قديمة صاحبت شبابها منذ مطلعه ولا تزال تستأثر بكهولتها، تلقّنتها فيما تلقنّت من آداب الحياة الزوجية، أن تستيقظ في منتصف الليل لتنتظر بعلها حين عودته من سهرته فتقوم على خدمته حتى ينام». (8)

> على الرغم من وطنيته، إلا أنه كان يخاف على أولاده من الانجراف في تيار السياسة والثورة بدافع حنو الأب عليهم وخوفه من نتائج مثل هذه الأعمال، لذلك كان يؤيد الثورة من بعيد

ويسير الكاتب في تجسيده لمراحل التطور والتنامي لشخصيات وأحداث هذه الأسرة منذ البداية مع عميدها السيد أحمد عبد الجواد وزوجته أمينة، وأبناؤهم وخدمهم في البيت الوكالة، وهو الأب المستبد الشهواني، وهي الأم الخانعة المنقادة. والمدقق في طبيعة هاتين الشخصيتين يجد أن هذه الفترة كانت مليئة بهذه الأنماط والنماذج البشرية من الشخصيات الملتبسة في حياتها، بسبب طبيعة الحياة وانعكاس وجود المستعمر في مدينة القاهرة على الحياة الاجتماعية والاقتصادية والفنية في مصر، وطغيان رؤية الأب النابعة من التقاليد الشرقية، المانحة للرجل بذكورته وفحولته الخاصة، سلطات مطلقة حيال أسرته، حتى إنه يتدخل في كل صغيرة وكبيرة في حياة الأسرة بما في ذلك حياة أولاده، حتى بعد زواجهم وتبدو شخصية السيد أحمد عبد الجواد، كما صورها الكاتب في الثلاثية، في صرامته وتسلطه وسطوة تحكمه واستبداديته الحاكمة، وتحكمه داخل محيط الأسرة وتمسكه الهش بالتقاليد الصارمة، وتبدو المفارقة واضحة جلية إلى أبعد الحدود داخل شخصيته، فهو صارم في تعامله مع أولاده، قاسٍ في معاشرة زوجته، مستبد في أحكامه داخل بيته، حريص على أوقات الصلاة، إلا أن هناك وجه آخر لشخصية السيد أحمد عبد الجواد لا يعرفها أحداً في أسرته، فهو يمثل أسطورة روائية وشخصية فاعلة انعكست سيرتها على قيمة بطريركية في التسلط والاستحواذ والهيمنة، منح نفسه سلطات تفوق آدميته ودون حساب، يقول لزوجته أمينة حينما عاتبته على كثرة سهره خارج البيت: «أنا رجل، الآمر الناهي، لا أقبل على سلوكي، أية ملاحظة، وما عليك إلا الطاعة، فحذاري أن تدفعيني إلى تأديبك».(9) كما يدلل على ذلك أيضاً مشهد تناول طعام الفطور في إحدى الصباحات المبكرة، وواضح استدعاء نجيب محفوظ لهذا المشهد العائلي التقليدي، ليدلل من خلاله على واقعية ما كان يمارسه السيد أحمد مع أسرته من سمات الهيمنة، وسطوته حيال هذه الأمور البسيطة، ولكنها لها دلالتها في واقع الأسرة المصرية في ذلك الوقت: «وجاءت الأم حاملة صينية الطعام الكبيرة فوضعتها فوق السماط وتقهقرت إلى جدار الحجرة على كثب من خوان وضعت عليه «قلّة» ووقفت متأهبة لتلبية أية إشارة. وكان يتوسط الصينية النحاسيّة اللامعة طبق كبير بيضاوي امتلأ بالمدمّس المقليّ بالسمن والبيض، وفي أحد طرفيها تراكمت الأرغفة الساخنة، وفي الطرف الآخر صفت أطباق صغيرة بالجبن، والليمون والفلفل المخلّلين، والشطة والملح والفلفل الأسود، فهاجت بطون الإخوة بشهوة الطعام، ولكنّهم حافظوا على جمودهم متجاهلين المنظر البهيج الذي أنزل عليهم كأنه لم يحرّك فيهم ساكناً، حتى مد السيد يده إلى رغيف فتناوله، ثم شطره وهو يتمتم «كلوا» فامتدّت الأيدي إلى الأرغفة في ترتيب يتبع السنّ، ياسين ففهمي ثم كمال وأقبلوا على الطعام

ملتزمين أدبهم وحياءهم. ومع أن السيد كان يلتهم طعامه في وفرة وعجلة وكأن فكّيه شطرا آلة قاطعة تعمل في سرعة وبلا توقف، ومع أنه كان يجمع في لقمة كبيرة واحدة من شتى الألوان المقدمة –الفول والبيض والجبن والفلفل والليمون المخللّين– ثم يأخذ في طعنها بقوة وسرعة وأصابعه تعد اللقمة التالية، إلا أنهّم كانوا يأكلون متمهّلين في أناة بالرغم مما يحملهم تمهلهم من صبر لا يتفق وطبيعتهم الحامية.(10) كذلك تبرز جوهر العلاقة بين سي السيد وزوجته أمينة في تعنته وتحكمه في أتفه الأمور التي يراها من وجهة نظره حجر زاوية في علاقته ببيته وأهل بيته، خاصة واقعة زيارة أمينة لسيدنا الحسين دون علمه، أحس السيد أحمد أن قبضته بدأت تضعف قليلاً في أسرته، فأرسل أمينة إلى بيت أهلها ونوى على تطليقها من باب التهديد والوعيد، ليس لأنها اخطأت، ولكن بدافع الترهيب والوعيد وعملاً بالمثل القائل (اضرب المربوط يخاف السايب).

❞ جسّد نجيب محفوظ حالة حياة خاصة من الحالات البرجوازية، عندما جسّد شخصية السيد أحمد عبد الجواد وأسرته الكبيرة بأولاده وأحفاده، وتاريخ هذه الحقبة من الحياة بكل ما حملت من تراث تاريخي وإنساني وأيديولجي ❝

كذلك كان عندما ينصرف إلى وكالته بالغورية يصبح هو الحاضر الغائب في بيته، ظلاله وملامحه وصورته حاضرة مع زوجته في كل لحظة من لحظات حياتها، فما زالت أمينة تستدعيه في نسق من تيار الشعور يستخدمه الكاتب لتأصيل واقع شخصيته، وتجسيد أبعاد سطوته على واقع البيت ومن فيه، فتتذكره أمينة خاصة في سهرها وسماعها لصخب الحارة وأصوات السهارى في المقاهي المجاورة: «فتقول: «ترى أين يكون سيدي الآن؟.. وماذا يفعل؟... فلتصحبه السلامة في الحل والترحال». أجل قيل لها مرة إن رجلاً كالسيد أحمد عبد الجواد في يساره وقوّته وجماله –مع سهر المتواصل– لا يمكن أن تخلو حياته من نساء. يومها تسممت بالغيرة وركبها حزن شديد، ولما لم تواتها شجاعتها على مشافهته بما قيل، أفضت بحزنها إلى أمّها، فجعلت الأم تسكّن من خاطرها بما وسعها من حلو الكلام، ثم قالت لها: «لقد تزوجّك بعد أن طلق زوجته الأولى، وكان بوسعه أن يستردّها لو شاء، أو أن يتزوج ثانية وثالثة ورابعة، وقد أبو مزواجًا، فاحمدي ربنا على أنه أبقاك زوجة وحيدة». (11)، كذلك كان السيد أحمد حاضراً في نهج أبنائه، خاصة ابنه ياسين حيث ورث ياسين عن أبيه شهوانيته المفرطة، والمغالاة في الجري وراء الجنس، حيث كان ياسين: «ثمرة زواج هنية الشهوانية بأحمد عبد الجواد.. فلا غرو أن يتفاعل الجانب الشهواني في شخصية عبد الجواد مع هنية، لينتج ابناً لا يجد أي متعة في الحياة إلا في أحضان امرأة، لذلك راح ياسين يتخيل مجلس السيد كما رآه في حجرة زبيدة بين الكأس والعود، فما يدري إلا وقد وثبت إلى ذهنه فكرة غريبة لم تخطر على باله من قبل على شدة وضوحها فيما رأى، تلك هي التشابه بين طبيعتي أبيه وأمه: طبيعة واحدة في شهوانيتها وجريها وراء اللذة في استهتار لا يقيم وزناً للتقاليد، ولعل أمه لو كانت رجلاً لما قصرت عن أبيه في اللهج بالشراب والطرب أيضاً. لذلك انقطع ما بينهما –أبيه وأمه– سريعاً فما كان لمثله أن يطيق مثلها وما لمثلها أن تطيق مثله، بل ما كانت الحياة الزوجية لتستقيم له لولا وقوعه على زوجته الراهنة: ثم ضحك ضحكة لم يتح له روعة من هذه «الفكرة الغريبة» روحاً من السرور «لست إلا ابن هذين

الشهوانيين.. وما كان لي أن أكون غير ما كنت (بين القصرين ص264)». (12) لقد تغير مركز الأب في «السكرية».. علاوة على أن المكان كان هو البطل في روايات نجيب محفوظ، إلا أن الزمن شاركه في هذه البطولة لتنامي الأحداث حول الزمن وتواترها في تحقيق كل من شخصيات الرواية أدوارهم. وحين يتزوج ياسين زنوبة عشيقة أبيه، تكتمل فضيحة السيد أحمد عبد الجواد وتنكشف ازدواجية شخصيته المستلبة ما بين الورع والفساد، والتقى والمجون، مشهد البداية، ووصول السيد أحمد عبد الجواد إلى دكانه، فيستقبله وكيله جميل الحمزاوي الباقي معه من ريحة أبيه، إلى أن يحضر الشيخ متولي عبد الصمد الذي يعتقد السيد أحمد ببركاته وأحجيته ويتبسط معه دائماً في حضرة الجميع. استكان السيد أحمد عبد الجواد في «السكرية» لضعف الصحة فانقاد لحياة الدعة والراحة، فكان يمكث في البيت كثيراً وتسيطر عليه أوامر الطبيب، أما رفاق اللهو، فكان يستقبلهم قرب فراشه أو حول طاولة النرد والشاي الأخضر، وتقلص سوط إرادته في البيت شيئاً فشيئاً مع مرور الزمن. ويموت السيد أحمد عبد الجواد غريباً عن ابنه كمال الذي كان محور الجزء الثاني من الثلاثية وكان هو الأبن الأصغر، كما كان يمثل الجيل الأوسط أو جيل الانتقال.

في هذا المناخ الواقعي العجيب الذي استدعاه نجيب محفوظ من جوهر حياته في حي الجمالية في مناطق «بين القصرين»و«قصر الشوق»و«السكرية» جسّد حالة حياة خاصة من الحالات البرجوازية التي تواجدت في هذه المنطقة، وكان تأثيرها في حياة الكاتب وحياة شخصيات الرواية المنتخبين من عمق الأسرة المصرية البرجوازية، العائشة حقيقتها كنموذج للأسر المصرية العتيدة، عندما جسّد شخصية السيد أحمد عبد الجواد وأسرته الكبيرة بأولاده وأحفاده، وتاريخ هذه الحقبة من الحياة بكل ما حملت من تراث تاريخى وإنسانى وأيديولجى، «وتبدي لنا الرواية الأثر العميق الذي يتركه تكشف هذا الوجه الآخر من حياة الأب لعينيّ أعضاء أسرته، ونتبين أيضاً مصارب الوراثة عن ذهاب الأب ذي الحياتين إلى فريق من أبنائه، فهذا ياسين قد ورث عنه يقظة الحس وشهواته العارمة، وهذه ابنته خديجة ورثت عنه صلابة الرأي والاستبداد» (13)، وتصل الثلاثية إلى ختامها عندما تموت أمينة وتلحق بزوجها السيد أحمد عبد الجواد بعد حياة كانا فيها عماد هذه الأسرة وسر تماسكها.

الهوامش:

1- نماذج بشرية، د. محمد مندور، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، الفجالة/ القاهرة، د. ت، ص21.

2- نجيب محفوظ يتحدث عن فنه الروائي، مجلة حوار، بيروت، ع 3، س 1، آذار/ نيسان- مارس/أبريل 1963، ص 75.

3- مع نجيب محفوظ، سامح كريم، الفكر المعاصر، القاهرة، ع 43، أيلول-سبتمبر 1968، ص 78.

4- ثلاثية نجيب محفوظ.. دراسة مقارنة، سيزا قاسم، ص 109.

5- مقدمات في سيوسيولوجية الرواية، لوسيان غولدمان، ترجمة بدر الدين عرودكي، الدار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، 1993، ص15.

6- بين القصرين، الأعمال الكاملة، ص 354.

7- قصة الأجيال بين توماس مان ونجيب محفوظ، د.ناجى نجيب، المكتبة الثقافية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1982، ص45/46.

8- بين القصرين، الأعمال الكاملة، ص 327.

9- بين القصرين، الأعمال الكاملة، ص 364.

10- بين القصرين، الأعمال الكاملة، ص 336.

11- بين القصرين، الأعمال الكاملة، ج 2، ص329.

12- قضية الشكل الفني عند نجيب محفوظ، دراسة تحليلية لأصولها الفكرية والجمالية، د. نبيل راغب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1975، ص 149.

13- ثلاثية نجيب محفوظ، المستشرق الأب ج. جومييه، مكتبة مصر بالفجالة، القاهرة، 1959، ص 14.

لا تسقني وحدي.. وتضفير الصوفي بالواقعي

قراءة في رواية «لا تسقني وحدي» لسعد مكاوي

محمد عطية محمود

لا تسقني وحدي، فما عودتني/أني أشيح بها على جلاسي
أنت الكريم، ولا يليق تكرما/أن يعبر الندماء دور الكاس!

«السهروردي»

إذا كان اللجوء إلى ثيمة التصوف يمثل «نوعاً من الهروب من واقع مادي واجتماعي وسياسي مأزوم، وبحثاً عن عالم أكثر روحانية وشفافية وصفاءً، تنحسر فيه قوة المادة أو تذوب» (1) إلا أن الرؤية التي تطرحها رواية «لا تسقني وحدي»(2) للكاتب الروائي سعد مكاوي، من خلال ثلاثين مقطعاً ـ ربما ماثلت دورة مكتملة من دورات القمر على مدار الشهر العربي. تشتبك من خلالها مع الواقع المعيش في علاقة تجاور والتباس، لتقديم الحياة بشقيها المادي والمعنوي، وبالمراوحة بين ما ينبثق منهما من رؤى واقعية في مستواها الأفقي الدال على فعاليات الحياة وصراعاتها وتداعياتها، ورؤى متخيلة هادرة في مستواها الرأسي الذي يطرح المزيد من الأمور المتعلقة بالعقيدة، وما بينهما تلك الرغبة الساعية إلى الخلاص ورفع الظلم والمعاناة الإنسانية من خلال هذه الثيمة التي تختلط بالحياة بدلاً من البعد عنها، وتعترك شجونها وتداعيات العلاقة مع الآخر فيها.. ذلك الآخر الذي تبلغ سطوته مبلغاً تأثيرياً على مستوى هدم العقيدة وهدم القيم، بحثاً عن غايات دنيوية منفصلة عن العقيدة الشفافة التي تجعل الحياة أكثر ارتقاءً، ونقاءً، من خلال عرض رموزه الواقعية والمعنوية؛ فالجمع بين الحسنيين والخلاص هما ما يدفعان هذه المنظومة الساعية إلى معانقة المعادلة الصعبة التي يبتغي الكاتب بنصه تحقيقها من خلال الاتكاء على عدة رموز ومعان لتجسيد ذلك الواقع ومحاولة التغلب على مساوئه، بإثارة معاني الثورة والتمرد والانطلاق نحو معانقة الأسمى من المشاعر والتلذذ بالحياة من منظور درجات العارفين وارتقاءاتهم؛ حيث يكون المدد من منهل أوسع وأرحب وأقدر على مجابهة شرور الواقع، وتجسيد طموحات التخلص منها، والتي قد لا تحققها تلك الأواصر المرتبطة بالواقع الدنيء، المليء بالندوب والعجز عن التواصل مع معنى الكمال، أو العشق في الذات العلية التي تمثل الملاذ الحقيقي للإنسان أينما كان توجهه.

قاص وناقد مصري.

فتبدو دلالة الارتباط بالعنوان «لا تسقني وحدي»، للقياس على قوة العلاقة بين ما يصبو إليه النص/ الرؤية، والإشارة إلى عملية الخلاص التي يود الوصول إليها كغاية جمعية تنبثق من شعور الفرد بالمسؤولية تجاه مجتمعه؛ فالهدف الذي تتوجه إليه العبارة التي اختزلت الرؤية هو هدف سام، يؤطر النص بهذا الإطار الصوفي الدال على أن الصوفيةً كاتجاه عقيدي فكري، وروحاني في الوقت ذاته هو علاج ناجع بقوة تعبير النص، ومؤهل للاشتباك مع الواقع وإنتاج علاقة صحية من شأنها إصلاح الدنيا بالدين أو المعتقد السابح في ملكوت الروح.

كما تمثل الصحراء/ المفازة، بما ترمز إليه من معنى للحياة الفارغة المتجردة من كل عمق إيماني، خلفية الصراع القدري بين شخصية النص «علاء الدين» التي يدور حولها ومعها الصراع بين المادي والمعنوي، والتي يوظف النص دلالتها للوقوف على حالة الرغبة في معانقة العلو، وممارستها من خلالها، ومن خلال سعيه الحثيث نحو إدراك أولى درجات الارتقاء المعنوي، والتي يبدأها بالهروب من حياته الفارغة إلى خواء الصحراء بوحوشها الضارية التي تمثل على المستوى الرمزي، رمز الشرور الدنيوية التي ما زالت تتعقبه، نحو معانقة الصفاء في الصحراء الذي قد تنتجه دلالتها أيضاً في اتجاه آخر مواز ومضاد، ليتجاور فيها البعدان المتناقضان، ولتمثيلها كمعبر لا بد من اجتيازه نحو غاية ما:

« - أنا كتلة ندم.

- أنا شعلة إصرار.

في الصحراء الطاغية رجلان يمشيان في تقدم بطيء غير مطمئن، في مدق تطمس معالمه أشواك عدوانية، وتدب فيه هوام لئيمة لسعاتها قاسية، وتترامى حوله أشجار صبار عجفاء كأنها تماثيل للكآبة» ص5.

حيث تبدو من خلال تلك المشهدية الراصدة الدالة - دوماً - على بداية الطريق الشاقة الوعرة اختباراً لعزم المريد، ومدى تمكنه من إدراك غايته، من خلال صوتين/ ضدين أيضاً يسلكان الدرب نفسه، وتختلف رغائبهما الداخلية لتعمق الهوة بين الإصرار والعزم، ونقيضهما:

« وفي الصحراء ينوح الرجل الخوار وهو يغوص بأظافره في الرمال كما لو كان يحفر لنفسه قبراً، بينما يشق صاحبه طريقه الصعب تحت الشمس. صار الطريق طريقين» ص9.

هنا تلوح الصحراء في معنيين مختلفين، فهي القبر الذي دفن فيه قليل العزم، وهي في الوقت ذاته المعبر/ البرزخ الذي ينتقل عبره المريد المخلص إلى مرحلة جديدة من مراحل عبوره إلى دنياه الجديدة، بظهور الإشارة الدالة على ذلك من خلال تجلي أحد رموز الصوفية في شخص «عمر بن الفارض»، وهي هنا أيضاً بمثابة الاختبار أو الابتلاء الذي يمكّن الناجح فيه من الارتقاء والتجاوز نحو الأعلى والأسمى، لكن لكل مرحلة صعوبتها..

ربما لاح هنا تناص جزئي مع النص العقيدي المقدس في واقعة المعراج، مع اختلاف الدوافع والظروف المحيطة، فالقياس هنا على المعنى لا المبنى.

«مع مولد الليل لفظته مشقة الغوص في الرمال إلى عناء الصعود في الصخور، وأسلمته المساحات الناعمة إلى المكعبات المهيبة» ص11.

تبدو هنا حركة الفعل متحكمة في مسار المريد لقيادته إلى مصير محتوم في دربه الجديد على نحو من الاستسلام الخالص الذي تدفعه نحوها حالة الهيام والإخلاص لفكرة البحث التي ما زالت في طورها الأول، مع توالي الإشارات التي يعتمد عليها الحس الصوفي، مع كل مرحلة من مراحل الاقتراب والتجلي الجزئي الذي تمثله حركة توافد رموزه على ساحة سعيه وروحه المتوثبة:

«ومن بين صخرتين عملاقتين سمع فجأة صوتاً يصلي صلاة عجيبة:

ـ أين أنا على الطريق والحقيقة ما تزال بعيدة عني. أنا من يصبو إلى نورها بشوق جاذب بزمامي؟.. أين أنا على الطريق ووجداني لا يزال عطشان إلى أن يتكامل فأكون إنساناً حقاً، وكفاي ممدودتان للعطايا، وتوبتي ما تزال متضرعة على عتبات الجمال؟» ص12،11.

ليتحول الجبل إلى كائن جديد يمثل سمات الصفاء والنقاء من خلال هذا الصوت/ المناجاة المتبتلة الذي صنع وشائج الحياة الجديدة للمريد الذي انطلق يتثبت من حلوله المبدئي بها من خلال حوار كاشف مع هذا الشخص/ العلامة/ الإشارة، يضعه رويداً رويداً على أعتاب الحقيقة والجمال كسمة من سمات التصوف الحقة والتي تأتي كعتبة أولى للتذوق والتأمل لكل ما هو فاتن وجاذب ومرتبط بأسباب التواجد بالحياة والتغلب على صعابها ونيرانها بالجمع بينها وبين الغايات السامية.. إذن فهي عملية التهيئة التي يعدها النص/ الحالة الروحانية المرتبطة بالواقع على نحو من معاني الارتباط بالثورة والتمرد، سعياً نحو إصلاح ما اعتور بتلك الروحانية أو الحل السحري:

«ملأت الدموع عينيي علاء الدين:

ـ طول عمري الذي أنفقته في صياغة المواويل وتحفيظها للناس كان الشوق دائماً يهزني إلى أنوار الجمال، لكني لست أكثر من عاشق صغير من عشاقه ومن أجل الجمال يا سيدي خاطرت واقتحمت.

ـ والجمال في زماننا غريب!» ص14.

تأتي هنا المواويل التي يصيغها المريد كمعادل موضوعي للثورة والتمرد، وكصوت للحق، وعملية الفضح الضمنية التي يمارسها المريد كضمير لمجتمعه، يتعامل بها مع سلبياته سعياً نحو الخلاص من موبقاته، والتي تبدو من خلال الحوار الشاف بين المريد والدليل، والذي يقوده إلى المسجد كمرحلة من مراحل الارتقاء في الرحلة، وكمحطة رابطة بين الواقع المتكئ إلى أرض المسجد، والخيال الروحاني المحلق في نفوس المريدين، في اتجاه هذا المد الروحاني المتطلع إلى السماء. كما تبرز من العبارة أهمية الجمال كمحسن معنوي قادر على إزالة وحشات الحياة، فهنا تنمو العلاقة العكسية بين الواقع والجمال، فعندما يغيب الجمال يتدثر الواقع بالقبح والفساد، والعكس، وهو من الغايات التي يشتهيها المريد، ويبغي تحقيقها على نحو ما، كصفة من صفات المحبوب الأعلى الذي يحب كل جميل، فضلاً عن التأثر هنا بفلسفة الجمال التي تضرب بأغوارها فطرياً في أغوار الحياة وأغوار مريديها هي أيضاً، فهنا قد تتحقق المعادلة التي تجمع بين الدنيوي المادي، والروحاني الشفيف في تفسير ماهية الجمال والتعلق به.

« كان عمر بن الفارض في الطريق إلى المسجد قد حدث صاحبه الجديد عن صديقه الثائر الصوفي برهان الدين الجعبري، أما الآن فإن علاء الدين يشعر أنه محمول على الومضات الدامغة لذلك الصوت الصارخ حول المنبر.. أنتم مسئولون وأين من مسئوليتكم المفر..؟» ص17.

لتلتحم الثورة أو الضمير الوطني المتمثل في المواويل مع ثورة الصوفي الآخر المجاهد في ظلال الشرعية العقيدية، والذي يتحرك بنمو العلاقة بين الصوفية والحياة من حياة ركون ودعة إلى علاقة توتر واشتعال وجهاد، بالكشف عن عورات المجتمع التي فتح النص لها باباً ليرصدها بوعي ثاقب، فـ:

« كل الأستار يهتكها هذا البيان الساطع، وكل الزيف يتهاوى وينفضح.. الكلمات تصنع رؤية متكاملة»

هذه الرؤية بحسب تعبير النص، هي التي تدعو العقل المدرك إلى ضرورة التخلص من كل الأوضاع والمتاهات البعيدة؛ مما يعزز من قيمة كلمة الحق الكاشفة المضيئة للدروب المظلمة والكاشفة لستر المسكوت عنه والراكد على كيان المجتمع بكل ما هو خبيث وفاسد ـ وذلك ما يعول عليه النص الروائي لتستمر العلاقة، مؤسسة، ومضفرة بالقوة

والعزم، بين رفقاء الطريق الجديد، الذي ربما كان طريقاً جديداً للخلاص من شرور النفس، ومن ثم شرور المجتمع.

* * *

على جانب آخر، تطل الذئاب كمعادل موضوعي للشرور والفساد الذي يواجه المجتمع، في شقها المادي، وشقها الروحاني حيث تتعادل مع الشياطين التي تحاول زعزعة أمن المؤمن أو اللعب بمقدرات كل غير ذي يقين، في مشهد بحث امرأة المريد وشقيقتها عنه ورفيقه في رحلة مشابهة لما اجتازه هو ورفيقه البائد في صحراء الحياة؛ لتجمع الصورة الروائية بين المرأتين والذئاب على نحو من المشهدية الدالة اللتين تحتاجان فيها إلى هذا المدد الذي طالما سخرتا منه، وفي هذا مفارقة بالغة الدلالة للربط بين ما يشتهيه الإنسان وما تخبئه له عاديات الأيام أو شجونها القائمة، وهو مما ينصبّ أيضاً على صورة المجتمع ذاته:

«ناحت رباب في الظلمات:

- مدد.. مدد يا سهروردي!

وفي ومضة فكر خاطفة خايلها وجه علاء الدين وهو يسألها لماذا رمته بالجنون عندما سألها أن تأتي معه أو تأذن له بالسعي وحده إلى ذلك الشيخ المبارك الذي طار له صيت بأن عنده علم الحقيقة، ثم سمعت أختها تنوح وهي تلطم وجهها:

- سمعت مروان مرة يقول: وماذا يفعل ألف سهروردي لمثل هذا الفساد المتوحش القابض على رقبة الحياة.. ما كان أصدقه مروان» ص23

هنا، وفي الوقت ذاته، يأتي ذكر «السهروردي» كعلامة من علامات النص للإشارة إلى مرحلة جديدة من مراحل الارتقاء في درجات العارفين، والتي تبدو فيها الحاجة إلى مدده، وسط هذا الفساد الذي يشير إليه حديث المرأتين الوجلتين، على نحو من التوازي والتعادل اللذين يحدثهما النص بين طبيعة الذئاب وبين شراسة ودمامة الواقع الحقيقي المادي الذي تكشفه هذه المشهدية الواقعة عليه، وتؤكد على وجوده من خلال تلك الإحالة أو الهروب إلى الرمز، كمتكأ من متكئات الكتابة التاريخية التي قد تلقي إلى حد كبير بظلال تأثيراتها على الواقع المعاش في أي حقبة أخرى مماثلة ولو كانت متأخرة عنها بقرون، على نحو روايات أخرى مثل «الزيني بركات» لجمال الغيطاني، و«الساٸرون نياماً» لسعد مكاوي. كاتب هذا النص الذي بين أيدينا.

«قفز ذئب الحجر الكبير إلى الأرض وعيناه تومضان في عيون المرأتين.

- يا حبات الرمال نادي معنا الشيخ السهروردي.. ويا نجوم السماء!» ص24.

وليؤكد المشهد على نفاذ هذا المد الروحاني الصوفي في عمق اللاوعي الجمعي، على الرغم من عدم التصديق به، مع وجود هذا الخطر المحدق بالمرأتين كممثلتين لحالة الاستلاب الأمني التي تقع نتيجة هذا المد من الفساد والبعد عن العقيدة الإيمانية الحقَّة.

* * *

*** الغزالة كرمز للحرية والجمال والخلاص:**

لينتقل السرد/ الحالة المتأججة، للحاجة إلى ظهور الغزالة التي تلعب في هذا المقام أول أدوارها في متن النص لتكون صورة من صور الخلاص، مجسدة لملمح من ملامح كرامات العاشقين:

«وبوثبة مجنونة قفز واحد من أفراد هذا القطيع إلى دائرة الحصار، غزال كبير أخرق، وظل يستفز الذئاب بوثباته وسط الحلقة، ثم انطلق فجأة كالسهم المسدد إلى الفضاء العريض تتبعه جملة من الذئاب. وانفك الحصار وانتشرت حتى الأفق

مطاردة محمومة بين الوحوش الجامحة والجمال المحلق». ص25.

لتستمر الملاحقة والصراع بين القبح والجمال المتمثلين في الذئاب كمعادل موضوعي للفساد والشر المحيط بالمجتمع، والغزالة كمعادل موضوعي للحرية والجمال والخلاص في إحدى صورها المتعددة الدالة في هذا المتن، والتي تحمل دوماً دلالات لتلك الإشارات الوامضة لتجلي الحقيقة كأعلى مراتب التصوف.

كما يستمر الصراع بين تلك الحقيقة المنشودة، ورغبة الارتداد المضادة من الزوجة للعودة بزوجها إلى أعطاف الحياة العادية بمنغصاتها ومثبطاتها، ليشغل محوراً موازياً للمد الصوفي في هذا النص، على نحو من الاشتباك - كما أشرنا - لتمثل المواجهة معها صراعاً جديداً من صراعات الحياة المادية التي ينبغي على المريد التخلص منها أو جذبها هي إليه في عالمه الجديد، والتي تبرز خطورة علاقتها عبارة الشيخ برهان الدين، للمريد، والبرهان هنا تأكيد على المعنى التي تثيره الدلالة في شخص الشيخ كدليل ومعلم:

«أشار الشيخ إلى الصبية أن تدخل الضيفتين، ثم وضع يده على كتف صاحبه وهو يضحك:

- المرأة يا علاء الدين كالحقيقة. إذا رضيت عنك لم يعد أمامك إلا الاستسلام لها!» ص35.

* * *

كما تلج الرواية في منطقة المسكوت عنه من أمور الدنيا وفسادها، والتي يجاهد المريدون بقوة النزوع إلى الجمال والكمال للوصول والارتقاء نحو الجمال المتطلع إلى كل ما يخلص الناس من السطوة الآثمة، مجابهتها والقضاء عليها إلا أنها تظل قوة هادرة مستعصية على المهادنة والخنوع للحق والجمال، والتي يقابلها قول السهروردي الجهوري الجريء، الطامح إلى تحقيق معنى من معاني الجمال المتمثلة في الحق:

«وهو ينصرف حاملاً أوراقه صار صوته يجلجل في المدينة:

- يا عشاق الجمال تواصوا وتواصلوا، وإذا كان النفاق وقحاً فلتكن الصراحة باسلة!» ص48.

لتتجلى، على النقيض، وكجمالية من جماليات الكتابة السردية التي تلعب على التضاد لإبراز القيمة الفنية والحياتية للشيء ونقيضه، الوقاحة متمثلة في سطوة امرأة الوزير (زينة) التي تتعادل دلالة اسمها العكسية مع دلالة صفة من صفات الحياة وهي الزينة، ولكنها تصيّر/ تزين الأمور على هواها الفاسد، بمحاولتها إفساد الدين وعماده في الأرض بإعمال الغواية للإيقاع برموز الدين في قبضة سطوة الفساد والإفساد التي تشعلها أمور باطنية من قبيل المسكوت عنه في بنية المجتمع المغيب.

ومن خلال محاولة الإيقاع بالمريد الذي تربطه العلاقة الوطيدة بالشيخ/ رمز التدين الحق، من خلال الحوار القسري، الدال، بينها وبين المريد، والذي تروم فيه العمل على قلب الحقائق، لتصل إلى مآربها:

«- الشيخ برهان الدين الجعبري ليس من أهل الوعظ الخصوصي!

- حتى لو كنت أنا صاحبة الدعوة؟.. ما هذا؟.. إنسان فوق إرادة الكبراء؟!

- إنسان تحت إرادة الله.

- أنت لص فر من بيت الزوجية بمصاغ زوجته المسكينة!

- مصاغ؟!

- حلي من ذهب وفضة.

- في بيتنا نحن؟!

ـ الإنكار لن يجديك نفعاً.

ـ تقصدين أن لديكم تهماً ملفقة؟

ـ جاهزة!.. لكن لها في حالتك أساساً..» ص53.

كما يبدو ملمح آخر من ملامح الانحدار والفساد في شخصية القوادة «رشيدة»، والتي يلعب النص على الدلالة العكسية لاسمها أيضاً، فأين لها بالرشد؟!، وهي التي تخترق المجتمع بمفاسدها المعروفة (!) والتي تجتذب مريدين من نوع آخر للانحلال والإغراق في اللذات الدنيوية الرخيصة:

«تحكمت الأفيونة في دماغ المعلم فعقد العزم على أن يلضم مع هذا الهودج البشري، وكانت إشارته الخفيفة إلى حسن وعلاء الدين بالخروج من الدكان هي التي انتزعت حسن من استحيائه، إلى أن سأله علاء الدين في الشارع: ـ مومس؟

ـ قوادة، وأسميها باب البغايا». ص56.

لتشكل تلك الإحداثيات الخطرة نماذج من تلك الحياة التي تموج بمظاهر الضلال والغي، لكن دوماً هناك الاتجاه الآخر/ المسلك العطر الذي يجتذب المريدين، ويمتحون منه قوتهم ومددهم؛ فالمد الروحاني ما زال يجتذب «علاء الدين» ويدفعه دفعاً نحو معانقة رموز تطهره، وأناشيده المنظومة المتكئة على مدد أشعار السهروردي والموازية لها، والتي يعبر عنها النص بقول سارده:

«موج من النشوات يعبر طينته كلما سعى إلى البوابة العطرة في بيت البهنسا، كأن صلصاله يدخل الفرن. وتتلفت لمقدمه ابتسامة طاهرة من روح فائقة الذكاء ساطعة القوة، وفي عرس أبدي الوشائج قهار للزمن يتلقاه من أي حديث عن عشق يظل يصفي النفس من شوائبها وأغلالها حتى تكاد تكون روحاً خالصة يتجلى لها الجمال المطلق الذي يصدر عنه جمال كل جميل.

ـ أنت يا علاء الدين إنسان منعتق، ادخل داخل حقيقتك تحدث المعجزة.

ـ معك دائماً تحدث المعجزة.

ـ غبت عنا في هذه المرة.

ـ عندي كما تعلمين سجانة!». ص76.

يبرز المقطع الذي تفاعل فيه الحوار، مع السرد المشهدي المحلق الذي ارتقت به اللغة ارتقاءً روحانياً شفيفاً دالاً على معاني الصوفية وتحليقها الذي يروم الخلاص من سجن العالم المادي، الذي تمثله العلاقة المادية بين المريد وزوجته كطينة مادية وصلت حد التحجر، وكرمز للحياة الدنيوية القائمة على المادة من جهة أخرى. كما يشير إلى معراج روحي تسمو فيه الطينة الإنسانية لتصل إلى حد الشفافية وبهاء التقاء الأرواح مع رمز النشوة والحبور الذي تمثله الفتاة النورانية أو رمز الحقيقة والجمال المطلق أو تلك النعمة التي صادفها في منزل العارف بالله، والتي سلبت روحه، و أنارت طريقه معبرة عن نبض الحقيقة والجمال الذي ينشده هو تجسيداً وروحاً في حضرة الحقيقة المبهجة، والتي قد يدخلها بعضهم عن طرق أخرى مثل تعاطي المخدر الذي يذهب العقل في غيبوبة قد تتوازى مع غيبوبة العشق والوله الصوفي، في مقابلة تسترعي الانتباه، وتدخل العقل في حيز الالتباس الذي ربما زعزع يقينية التصوف، وساوى بينها وبين يقينية الغيبوبة المصطنعة في حديث صاحب دكان النحاس لصبيانه/ مساعديه في شخصي حسن وعلاء الدين/ المريد/ المرتقي دوماً نحو غاية العلا بتمسكه بدينه وجهاده:

«وسط الأباريق والطشوت والصواني اللامعة تبرق صلعة الحاج وهو يرد بامتعاض:

ـ يا ابني كف عن أسئلتك ولا تطيِّر من دماغي فص الأفيون.

أفلت الرد من حسن:

- النوع الرديء من الأفيون فقط هو الذي يطير من الدماغ يا خال.

- أنا أتعاطى أحسن صنف واسألوا النحاسين كلها.

فابتسم علاء الدين وهو يغمز حسن:

- من واردات الأمير زياد؟

- شخصياً». ص79،80.

هنا يكشف النص عن المفارقة التي تنشأ ما بين الغيبوبة الصناعية التي يصنعها الأفيون كوسيط يجلبه الحاكم/ الأمير لإحداث هذا التغييب المراد إعماله في المجتمع، متمثلاً في صاحب دكان النحاس، وهو مما يميط اللثام عن المسكوت عنه في علاقات متداخلة تعمل في محصلتها على هدم كيان المجتمع/ العام من خلال تلك الشبكة المتواطئة من البصاصين ووسطاء البغي وزوجة الأمير والقوادة والأمير ذاته الذي يغرق مجتمعه بكل أنواع التغييب، والتي تتعارض تماماً وتقع في موقع النقيض من الغيبوبة التي يحدثها التصوف بتجليات مريديه وارتقاءاتهم الدالة على القرب من ذات الجمال المطلق ورموزه المتعددة التي تحوم في فضاء النفس والنص معاً لتصنع هذه الحالة من المقاومة النبيلة، وما تشيعه من مفهوم للجمال في مواجهة القبح. فثمة ما يدفع الصراع ويؤججه بلا نهاية، لكن بما يكفل لأوجه الخير أن تجد لها متنفساً تنفذ منه لتحاول تجميل هذا الواقع الرديء، من خلال نموذج هذا الموقف، الذي يحاول به النص تجميل واقعه من خلال حسن الذي يحاول انتشال المرأة «هنادي» من براثن البغايا ص 97:

«سألت هنادي في غضب:

- هل أصرخ فنجمع عليهما الناس؟

- بل اسبقيني على طريق بيت الشيخ برهان الدين.

قال لها حسن ذلك ثم صرخ في الماخور صرخة رهيبة:

- مدد يا سهروردي!

والتحم الرجلان بينما كانت رشيدة تتلقى في بطنها ركلة فظيعة من قدم هنادي طرحتها بعيداً عن الباب».

يمثل هنا الالتحام، مع الركلة التي أقصت «رشيدة» رمز العهر وأحد رموز الفساد، بداية الصراع بين الفساد والحق وإنشاد الجمال الذي يرقى بمتذوقه فوق مستوى الدنس والعهر، إلى الطهر ومحاولة الإصلاح كملمح من ملامح الجمال.

* الغزالة / الكشف

مما يفتح المجال لتجلي الغزالة مرة أخرى كرمز من رموز الصوفية وأحد مصطلحاتها في حضور رمز آخر من رموزها ومشايخها العاشقين، وهو السهروردي الذي يعاود به النص في مطلع مقطعه الثالث والعشرين إذكاء نار الإحساس بالمدد الصوفي، فمعنى الغزالة هنا في الاصطلاح الصوفي ربما اكتمل على نحو تعريفه بأنه « كناية عن الوصول إلى الحقيقة، أو الكشف الإلهي، أو هي صورة من صور تجلي المحبوب».(3)

« وهو يوقد ناراً يترنم السهروردي أمام صومعته الصحراوية:

لا تسقني وحدي، فما عودتني/أني أشيح بها عن جلاسي

أنت الكريم، ولا يليق تكرماً/ أن يعبر الندماء دون الكاس

تهللت غزالة ووقفت عن قرب وكأن في عينيها اللطيفتين سؤالاً يرمق النار والإنسان». ص97.

يبدو المشهد على نحو من اكتمال عناصره التي يتضافر

فيها الحس الشفيف بالتجلي والظهور لكل من العاشق والغزالة رمز الحقيقة ونورها المتمثل في النار، والجمال والكشف الذي ربما توالد بظهورها وتجليها خارجة من رحم التبتل والوله والصفاء، ليكون الحوار آية من آيات التصوف التي تنتزع الواقع انتزاعاً من وقعه الأليم، ليرتقي المشهد بحضور سلطان العاشقين «محيي الدين بن عربي» ثم من بعده «العز بن عبد السلام» كرمز آخر من الرموز الدالة، ليكتمل للمشهد بهاؤه وارتقاؤه:

«وتمطت بينهم الغزالة السهروردية، وصفق ابن عبد السلام على نسق لطيف وهو يستحث علاء الدين بنظرة بالغة الرقة: ـ حي على الرقص!

وتفتحت كالزهرة أصابها الندى رقصة الذكر، وأنشد صاحب المواويل من شعر ابن عبد السلام:

إن السماع صفاء نـور صفوته/ يخفي ويحجـــب عمن قلبه قـــاسي

نور لمن قلبه بالنور منشـــرح/ نار لمن صـــدره ناووس وسواس

راح وكاساتها الأرواح، فهي على/ قدر الكؤوس تريك الصفو في الكاس!». ص102.

ليمثل المشهد، الذي ينتهي بانتصار الشيخ برهان الدين على الفساد والقبح المتمثلين في الذئب الذي يمثل هنا معادلاً موضوعياً لهما، حركة مفصلية للنص/ الواقع المفترض، الذي يؤصل ويؤكد على إعلاء قيم الحق والجمال، كما يتحرك نحو الكمال الذي ينشده المريد ببهاء تطلعه وارتقائه:

«وأقبل برهان الدين على رفاقه وهو يمسح الدم عن صدره، ونهضت الظبية وتمطت وهي ترمق جثة الذئب الهامدة على الرمال» ص106.

* * *

* النهايات الدالة

يهيئ النص طريقه المادي الموازي للنهايات الدالة على ذلك، والتي تبدأ بمقتل وزير الحسبة وإشاعة الاضطراب الذي يختلط به الحابل بالنابل، ويتهم الشيخ «برهان الدين» إيغالاً في الكيد للمعتقد لحساب الشهوات الإنسانية المتدنية، ظلماً بقتل الوزير عن طريق الخديعة، وإشاعة المرأة المتسلطة (زينة) التي تمثل فتنة الحياة، وجود مؤامرة، تحاول الإطاحة فيها برموز الدين والتصوف «الشيخ والمريد» في تطور درامي للحدث الذي بلغ ذروة تصاعده:

« ـ تهامس الناس في الأزهر بأنها ذكرت بعض الأسماء، وعلى رأس من توجه إليهم الاتهام واعظ جامع مصر.

ـ الشيخ برهان الدين الجعبري؟!

ـ تتهم الفاجرة رجلاً لا يقتل بغير الكلمة!

على حين لعلع صوت رشيدة في الحي:

ـ سمعت واحداً من زبائني اسمه حسن أبو زيد ينقل عن صديق له اسمه علاء الدين السوهاجي أنه قاتل الوزير زياد ولو دفع حياته ثمناً لفعلته..». ص108.

كما يلعب النص على تعدد دلالات الغزالة أيضاً من خلال مشهد تخليص علاء الدين/ المريد/ المتهم، دوراً آخر وليس أخيراً، من براثن الجنود الذين جاءوا للقبض عليه فهي تجتاح المشهد بفوران عاصف يمثل الدفاع المستميت عن كل صاحب قلب واع وروح متوثبة للصفاء، تمثل له الحماية الأكيدة التي تغطي وتدعم جهوده كحامل لأمانة الكلمة، كما في ص124:

«من كل صوب تدفق نحوهم فتيان كأن كثبان الرمال انشقت عنهم بإشارة سهروردية، وغزلان كثيرة منقضة يقودها غزال كبير جميل تتواثب في حماه غزالة السهروردي الذي جلجلت ضحكته ملء الآفاق».

بتلك المشهدية الدالة وهذا التجلي الحق في حضرة الرموز الصوفية، لإحداث هذا التدخل/ التفاعل مع مفردات الحياة وتضفيرها مع الإشارات العميقة التي تلوح ويعمل عليها النص الروائي، الذي يقفز قفزاته الواعية المتسقة مع خفة توالي الأحداث اللا معقولة التي قد يثيرها النص، لكنه يجعلها من المبرر/ الحاجة ما يجعلنا نتخطى هذا الشعور باللا معقولية الموظفة في سياق النص الروائي الذي يقفز فوق عناصر المكان والزمان المحددين، ليتماهيا في التباس جلي، وليلمّ أطراف القضية التي تتسع في فضاءات الصحراء والنفس إلى جانب المكان النادي المكتظ بشخوصه.

« ـ هل هذا معقول!

ـ غزلان تدخل في صدام!

ـ اجعل طويل اللسان قيد بصرك حتى لا يفلت!

ـ إنها تنصب علينا في حصار محكم كما لو كانت جيشاً له عقل!». ص125.

هنا تتجسد الغزلان لتكون سلاحاً حقيقياً يتعادل موضوعياً مع اليقين الراسخ والعقيدة المتوطنة بالنفس المتشبعة بها، نحو الخلاص، لتمثل الغزلان ـ أيضاً ـ جنود العناية الإلهية التي تهدي الخلاص لمن ينشد فيه الحق والجمال.

« وأمام المشهد الخارق حدث علاء الدين نفسه:

ـ لكأن هذه الكائنات الجميلة. في انتشارها وتجمعها وترابطها وعنادها كلمات حية». ص126.

ليحول النص بطموح شخصيته الرئيسة «علاء الدين» كل المشهد بدلالاته المشعة إلى كلمة حية، هي ما يصبو إليه، وهي سراجه في خضم الظلم، وهي أنيسه في هجر العالم له، وهجره إياه للتوحد مع الذات، مع الجمال والحق، وهو ما اتكأت عليه الرواية على مدار مقاطع عدة من مقاطعها الثلاثين، من أشعار سهروردية تمثل ضمير الحقيقة والجمال ـ وهو ما اتكأ عليه عنوان النص الروائي- ومواويله هو ذاته التي تشعل ضمير الوطن فيه، فهو الذي ينشد مواله الناصع في خضم مشهد التجلي الأكبر لوصوله إلى كونه واحداً من زمرة المحبين؛ ليتدفق من وجدانه مطلع موال جديد، يدعم التضافر الحي بين الصوفي في نفسه وروحه الشفيفة، وبين الهم الجمعي الذي ينشد المنشد خلاصه، من خلال هذا الختام الدال، ولتكن بدايته الجديدة التي يعاود بها الانطلاق الحق ليمثل ضمير مجتمعه ووطنه، ولتتحقق للرواية معادلتها الصعبة في الجمع بين قوة المادة وقوة الروح في شخصية الصوفي المريد:

"مجـــــدا في شوق مجدول/وطـــــريقي موج موصول

لا حا أكســـر الأرغـــول/ ولا حا أبطـــل أقـــــول!".

الهوامش:

1- صلاح عبد الصبور. (حياتي في الشعر) دار العودة، بيروت، ط1، 1969، ص119.

2- سعد مكاوي. لا تسقني وحدي. رواية. مختارات فصول. الهيئة المصرية العامة للكتاب. 1985.

3- محيي الدين صبحي، (الرؤيا في شعر البياتي)، ص 370.

سـلاماً أبـا تـركـي

◄ محمد سمحان

(إلى روح كايد مفلح العبيدات - أبو تركي)

في الذكرى الثالثة والتسعين لاستشهاده

عُقَـابٌ تَسَامى فِي تِـلالِ الثَّعَـالِبِ
دَعَتْـهُ الْمَعَـالِي لاتِّقَـاءِ النَّـوَائِبِ

فَلَبَّـى نِـدَاءَ الْمَجْـدِ لَمَّـا احْـتَمَـى بِهِ
وَقَـادَ إلَى بِيسَـانَ أُولَى الْكَتَـائِبِ

أبَى أنْ يَرَى الْأَوْطَـانَ تَغْـدو سَبِيَّـةً
مُـوَزَّعَةَ الْأَوْصَـالَ بَيْنَ الْأَجَـانِبِ

تَرَاءَتْ لَهُ الْيَرْمُـوكُ تَزْهُـو بِنَصْـرِهَا
وَحِطِّيـنُ أوْ جَـالُوتُ مِنْ كُلِّ جَـانِبِ

وَتَـارِيخُ مَجْـدٍ مَـاثِلٌ فِي خَيَـالِهِ
وَمَـا كَـانَ ذِكْـرُ الْمَجْـدِ يَوْماً بِغَائِبِ

سَـلاماً أبَـا تُرْكي وَلِلْخَيْـلِ وَقْـتُهَا
وَفِي كَفْـرِ سُـومٍ عَـادِيَـاتُ النَّجَائِبِ

◄ شاعر أردني.

◄◄ **كايـد مفلـح العبيـدات:** أول شهيد سقط في معركة تلال الثعالب بين سمخ وبيسان عام 1920، هو يقاوم اتفاقية سايكس بيكو التي جزّأت الوطن الواحد إلى أجزاء والشعب الواحد إلى شعوب، ووعد بلفور الذي أعطى فيه من لا يملك وطناً لمن لا يستحق.

(1)

وَفِيــــهَا ضَرِيــحٌ مَا أَخَذْنَـــا بِثَـارِهِ

وَمَـــا كَـانَ فِي يَـوْمٍ دَفِيـنَ الْغَيَـاهِبِ

وَلَيْــسَ بِمَطْلُــولٍ دَمٌ سَــالَ طَــاهِرَاً

وَهَلْ ضَـاعَ دَيْنٌ ظَــلَّ فِي بَـالِ طَـالِبِ

وَخَلْـفَكَ أَحْفَـادٌ عَلى الثَّـارِ أَقْسَـمُوا

وَشَـــدُّوا عَلَى الْأَكْتَـــافِ زُرْقَ اللَّوَاهِبِ

تَحِــنُّ إلى الْأَقْصَى الْمُعَنَّــى قُلُــوبُهُمْ

وَيَحْفِزُهَــا وَعْــدٌ بِحُسْــنَى الْعَـوَاقِبِ

وَتَقْـرَأُ فِي الْإِسْـــرَاءِ نَصْـــرًا يُعِـــزُّهَا

يُزِيْـلُ عَنْ الْأَقْصَى رِجَاسَـاتِ غَاصِبِ

وَتَهْدِي إِلَى التَّـــارِيخِ ذِكْرَاً مُخَلَّـــدَاً

يُعِيـدُ لَـنَا مَجْـــدَ الْعُصُـورِ الذَّوَاهِبِ

وَأَلْفٌ وَنِصْـفُ الأَلْفِ سَـالَتْ دِمَـاؤُهُمْ

لِتَفْدِي الثَّرَى الْقُدْسِيَّ حُمْرُ الْعَصَـائِبِ

فَمَـا كَانَ مَــاءُ الْعَـزْمِ يَوْمَـــاً بِغَـائِرٍ

وَلا كَـــانَ نَبْـعُ الْبَـذْلِ يَوْمَــاً بِنَـاضِبِ

(2)

وَلا يَقْبَــلُ النَّشْــمِيُّ أمْــرَاً يُشِـينُهُ

وَلا يَرْتَضِــي إلَّا بِأسْـمَى الْمَنَــاقِبِ

فَلَمْ أرَ مِثْــلَ الْعَـدْلِ نَهْـــجَاً وَغَــايَةً

وَلَمْ أرَ ظُلْمَــاً مِثْــلَ ظُلْــمِ الأقَــارِبِ

وَلَــمْ أرَ كَالأرْحَــامِ وَصْــلا كَلُحْـــمَةٍ

وَلَمْ أر مِثْــلَ الْحُلْـمِ عَقْلاً لِغَــاضبِ

وَمَــا كَــانَ بَيْــنَ الأهْلِ جُـودٌ وَمِنَّـــةٌ

وَلا قِسْــمَةٌ مَــا بَيْــنَ حَــقٍّ وَوَاجِـبِ

وَلا خَيْــرَ فِي بِئْــرٍ سَيَسْقِيـكَ مَــاؤُهُ

إذَا كَانَ مَــاءُ الْبِئْرِ مَــأوَى الشَّــوَائِبِ

وَمَا حِيــلَةُ الــزُّرَّاعِ إنْ خَــابَ ظَنُّهُـمْ

فَشَــامُوا رَخَــاءً فِي الْبُـرُوقِ الْكَوَاذِبِ

وَمَا ذَنْبُ مَنْ ضَلَّـتْ خُطَاهُمْ فَأدْلَجُوا

عَلَـى غَيْـرِ وَعْيٍ خَلْـفَ مَكْـرِ الثَّعَــالِبِ

وَفِي قِصَّـــةِ الصِّدِّيــقِ رَأيٌ وَعِبْــرَةٌ

فَمِــنْ بِئْــرِهِ يَمْـضِي لأعْــلَى الْمَـرَاتِبِ

(3)

وَلَيْسَ عَزِيزُ النَّفْسِ مَنْ لا يَرَى الْعُلا

سِوَى فِي لُهَاثِ النَّفْسِ خَلْفَ الْمَكَاسِبِ

سَلامًا أبَا تُرْكِي فَمَا زِلْتَ بَيْنَنَا

تُضِيءُ كَبَدْرٍ فِي فَضَاءِ الْكَوَاكِبِ

تُنِيرُ لَنَا الدَّرْبَ الَّذِي أنْتَ رُدْتَهُ

وَتُلْهِمُنَا رُوحَ الأبِيِّ الْمُحَارِبِ

وَمَا زَالَ فِي الأرْدُنِّ لِلْحَشْدِ مَرْبَضٌ

وَكَمْ خَيَّبَ الأرْدُنُّ حُسْبَانَ حَاسِبِ

فَلا (سَايْكِسِ بِيكُو) سَوْفَ تَبْقَى حُدُودُهَا

وَلا لِبَنِي (بِلْفُورٍ) جُحْرُ عَقَارِبِ

لا بــدّ مـن قمــرٍ لأعبــرَ

صلاح أبو لاوي

للبحر موسيقى

ولي حذر الغزالةِ في ركوب الموجِ

لمْ أخلعْ أناشيدي

ولا أسلمتُ أحلامي إلى ظلِّ الغوايةِ

أو نَسيتُ

فأنا احتفاءُ الضوءِ بالسارينَ

رفرفةُ الطيور على خوابي القمحِ

لهفةُ عاشقٍ كَسَرَ الغيابَ

براءةُ امرأةٍ تحطّمُ إذْ تمرُّ زجاج أخيلتي

فتنهمر السماءُ

أنا الكلامُ

أنا السكوتُ

للبحر موسيقى

ولي أنْ أسألَ المنفى عن الأسماءِ

عن سرّي الذي أَعْلَنْتُهُ قبل الولادةِ

عن قطوف الياسمين بقلب عاشقها

يموتُ ولا تموتُ

للبحر موسيقى

وإني ظامئٌ

لا ماءَ في عين المحبِّ

ولا شتاءَ يزلزل الحرف القليلَ

فكيف أطلق عين أسئلتي

وهذا الليلُ حوتُ

للبحر موسيقى

نزيفُ الخاسرينَ

زفيرُ أرملةٍ على صدر الشواطئِ

فرحة الناجين من أقدارهمْ

أعمارنا الجرحى

أنين شوارع المدن الكسيرةِ

حشرجات الريحِ

تأتأةُ الخيانة في مواجهة الرصاصِ

مشاعنا

شاعر أردني.

وزعيق من وقفوا على أطلالهمْ

موتى،

ولي أن أخلع المنفى

لأستر عورتي

ضدان نحنُ

وبيننا جثث الحكايةِ

والمدى

وهوىً مقيتُ

للبحر موسيقى

سمعت صراخها في القلبِ

كان الله مرتاحاً هناكَ

وكنتُ أبحثُ عن دمي المسفوكِ

عن معنايَ

أبحث عن أصابع عازف الإيقاعِ

حتى خانني دمعي

وخنتك يا إله الحربِ

خنتك في القصيدةِ

إذْ نزفتُ على طريق الشامِ أكثرَ،

لا أرى في النهر إلا ما تدفّقَ من عيون الشيخِ

نافذتي هناك على المسيحِ

وظلُّ أحلامي

وقلبٌ باتساعِ الغيمِ

إنْ عَطَشاً شقيتُ

للبحر موسيقى

فهل في الليل متسعٌ لحُلْمٍ آخرٍ

هل يورقُ المنفى

وتتضحُ السماءُ

وما تشابَهَ من رذاذٍ أو تنافرَ؟

إنّ هذا الليلَ فسقُ

لا بدَّ من قمرٍ لأعبرَ ليلتي

إذْ كلما أنّتْ خطايَ

تقافزت لغتي

فأسألُ

كيف حالك يا دمشقُ؟

للبحر موسيقى

وإني صاعدٌ من أحمري القاني

إلى كَبدي

فإنْ عَميَ الفضاءُ

فما عَميتُ

وأشهد أنني قد عشت

◄ سعد الدين كليب

وماذا لو صحوتُ... ولم أَجدْني؟!

لم أجدْ جسـداً عليَّ

وليس من أحـدٍ لديَّ

ولم أجدْ صبحاً يبادرني بقهوته

ولا امرأة بقبلتها

ولا حتى يمـامَ اللهِ

وماذا سوف أفعل هـكذا وحدي

بـوادٍ غير ذي زرعٍ

أجدّف دونما أفـقٍ

وأخبطُ تائـهاً تـوّاهْ

هنـا لا شـيء أفعلهُ

هنـا لا شيء غير الأبيض المسفوحِ

أسـقط فـي حميّاه

ويصلبني على حمّاهْ

كأني لم أكن من قبلُ

لا ورداً شـممتُ

ولا عصـرتُ التينَ

لا كرزاً ولا عنباً قطفـتُ

ولا شـرحتُ الفلَّ حتى ذرّفت عينـاهْ

كأني لـم أقلْ للمـرأة الحسـنـاءِ

◄ شاعر سوري.

يا حسناءُ

لم أقرأْ على خطواتها شعراً

كمَثل الآهْ

كأني لم أقلْ للحنظل البرّيّ

يا برّيّ لا تجرحْ قلوب الآسِ

لم أصرخْ بوجه الطحلب الرخويّ

يا رخويّ لا تأكلْ وجوه الناسِ

يا فظّ انتبهْ

ما أنتَ إلا طحلبٌ تيّاهْ

كأني لم أعشْ من قبلُ!!

أشهد أنني قد عشتُ

أرفو سرّة المعنى

وأتلو حبله السريّ بين الروح والمرآهْ

وعشتُ النورَ إذ يحنو

وإذ يقسو

وإذ تبتلُّ لحيته باسم اللّهْ

وعشتُ الماءَ في الينبوعِ

ما عكّرتُ بهجته...

ولا معناهْ

وعشتُ الخبزَ

يرغُفُ مثلما قمرٍ

ويرشحُ من خوابي القلبِ

عشت الشارع الموّارَ

والنايَ الحزينَ

وعشتُ كابوس الدم القاني

وحلْم السنبل المنسيّ في نُعماهْ

وعشتُ الخوفَ

يفرشُ ظلّه الناريَّ

عشتُ الموتَ

في تابوتِه البشريِّ

عشتُ الريحَ

لا تُبقي على وثنٍ

ولا حجرٍ له أو جاهْ

وأشهد أنني قد تهتُ

قد أهملتُ مزماري لبعض الوقتِ

قد بعتُ القصيدة بالرضا

وارتحتُ من قلقٍ

ومن بلواهْ

وأشهد... كان يمكنُ

أنْ أُعِدَّ الياسمينَ لقبلة الأسماءِ

يمكن أن أعيش الأصدقاء كما أحبّوا

لا كما أحببتُ

أن أهتزَّ أكثرَ

كلما سجَعَ الحمامُ

وكلما لمعتْ ببارقِ حسْنها الأشياءُ

يمكن أن أقوم بواجب الأنثى

إلى أقصاهْ

ويمكن أن أرمّم ما هدمتُ

وأن أعيدَ إلى الخزانةِ

تأتآتِ القلبِ

ألّا أفتح الجرحَ القديمَ

وأنثني حزناً على ذكراهْ

وأذكرُ... لم أكن طفلاً بما يكفي

لأبحثَ في غبار الطلّع عن حلْم الفراشةِ

في الفراشة عن دم الجنية الزرقاءِ

وهي تصيدُ بنت الشاهْ

لأبحث في خيال الظلّ

عن ظلّي الذي ضيعتُه بالأمس

ثمّ وجدتُه كالقطة السوداءِ

يرقد في جواري

أحتفي بالكوكب الدرّيِّ

تسرقه بناتُ الليلِ

ثمّ يعدنه صبحاً إلى ليلاهْ

وأذكرُ... لم أكن طفلاً بما يكفي

لأكشف عورة الملك السعيدِ

وما جنت أنثاهْ

لأصرخَ في علاء الدينِ

يا بن الأربعين أكلتَ مال الناسِ

واستلقيتَ أغنيةً على الأفواهْ!!

وأشهد... لم أكن صلباً بما يكفي

لأخلعَ جبّةَ الموتى عن الأحياءِ

أمحو عن أغاني العشب حيف العتمِ

أرفعَ رايـة العنقـاءِ

أشـهـد... لـم أكن صلبـاً بمـا يكفي

ولـم أكُ مثلما أبغـي تمـامـاً

كنـتُ أمسـكُ بالعصـا

مـن نصفهـا حينـاً

وقـد ألـوي لسـانـي

قـد أُغَمغمُ...

ثمّ أبكـي:

ليتنـي مـا كنـتُ يـا ربّـاهُ

وكنـتُ أقول: إنّ الكـأس فـارغـةٌ

وفـارغـةٌ يـدُ السـاقـي

ولكنّـي أغضّ الطرفَ عمّا خبّأت رجـلاهُ

وكنـتُ أنـا وليس سـوايَ

مـن يكبو

ومـن يُخطـي

ومـن تنثـالُ دمعتُه

إذا اعتكرتْ معـانـي الروح فـي المـرآة

وكنـتُ أنـا تمـامـاً

مـا اتّكلتُ علـى ميـاه الوجـهِ

لـم ألبسْ قنـاع الهـرّ والأفعـى

ولا حتـى قنـاع البلبل المجـروحِ

حتـى لو دمَـي قـد سـالَ

أقسـمُ، مـا لبسـتُ سـوايَ

لا حبّـاً ولا إكـراهْ

تـرانـي لـم أعشْ مـن قبلُ..!!

أشـهـد أننـي قـد عشـتُ

حتـى لو صحوتُ ولـم أجـدْنـي

لـم أجد أحـداً لـديّ

ومـا وجدتُ الصبح يجلس بـانتظاري

ومـا وجدتُ سـوى البيـاض الرخـوِ

يعلو كـالجدارِ

ولسـتُ إلا

وردةً بيضـاءَ

تسـبحُ

فـي فضـاءِ اللّهْ

الـكـــرك ..

سعيد يعقوب

إلَى الكَـرَكِ الأَشَـمِّ إلَى الجَنُوبِ إلَــى مَهْــوَى الضّمَــائِرِ وَالقُلُوبِ
إلَــى أَهْلِيَ هُنَــاكَ إلَــى تُـرَابٍ يَفُــوحُ بِكُــلِّ مَكْـرُمَةٍ وَطِيبِ
إلَــى الكَرَمِ الأَصِيلِ إلَى النَّشَامَى ذَوِيَ «النُّومَاسِ» وَالحَسَبِ الحَسِيبِ
إلَــى أَلَقِ الـرُّؤَى وَسَــنَا الأَمَانِيِّ وَنَفْــحِ بَشَــائِرِ الأَمَــلِ الحَبِيبِ
إلَى شِــيَمٍ كَأَزْهَــارِ الـرَّوَابِيّ وَأَخْــلَاقٍ كَفَــاغِيَــةِ الطُّيُوبِ

* * * *

أَتَيْتُ إلَيْــكِ يَحْمِلُنِــيَ صَلِيبِيّ وَمَنْ يَقْــوَى عَلَــى أَلَمِ الصَّلِيبِ
وَبَيْنَ جَوَانِحِــيَ الحَــرَّى لَهِيبٌ وَكَـمْ يَشْقَى الفُــؤَادُ مِنَ اللَّهِيبِ
وَأَحْــزَانِيَ تُــرَافِقُنِيَ كَظِلِّــيَ وَتَصْحَبُنِيَ عَلَــى كُلِّ الــدُّرُوبِ
وَمِــلْءُ العَيْنِ جَمْــرٌ مِنْ دُمُوعِيَ وَمِــلْءُ القَلْبِ لَفْــحٌ مِنْ كُـرُوبِي
لَعَــلَّ لَدَيْكِ أَبْــرَأُ مِنْ جُرُوحِيَ وَأَثْقَــالِيَ وَمِنْ نَــزْفِ العُـرُوبِي

* * * *

هُنَــا فِي ظِلِّكِ المَمْــدُودِ أَلْقَــى عَصَاهُ المَجْـدُ فِي المَرْجِ الخَصِيبِ
هُنَــا الرَّايَــاتُ تَخْفِقُ فِي شُمُوخٍ وَخَيْــلُ اللهِ تَدْعُــو لِلــرُّكُــوبِ

شاعر أردني.

هُنَـا وَثَبَتْ خُيُولُ الفَتْحِ زَهْوًا   فَعَلَّمَتِ الدُّنَا مَعْنَى الوُثُوبِ
وَجَعْفَرُ فِي مَدَى الأَشْوَاقِ حُلْمٌ   يَرِفُّ عَلَى أَهَازِيجِ القُلُوبِ
وَزَيْدٌ فِي رِحَابِ الفَخْرِ سَيْفٌ   يَصِلُّ بِمَسْمَعِ الأُفُقِ الرَّحِيبِ
وَعَبْدُ اللهِ فِي ثَغْرِ اللَّيَالِيْ   نَسِيمُ الفَجْرِ يَأْذَنُ بِالهُبُوبِ

وَسَيْفُ اللهِ مَسْلُولًا يُدَوِّيْ   صَهِيلًا فِي مَدَى الصَّمْتِ الرَّهِيبِ
وَمُؤْتَةُ قِصَّةٌ لِلْمَجْدِ تُرْوَى   عَلَى السُّمَّارِ فِي وَقْتِ الغُرُوبِ
وَهَذِيْ القَلْعَةُ الشَّمَّاءُ تَتْلُو   كِتَابَ العِزِّ فِي أُذُنِ السُّهُوبِ
تُحَدِّثُ عَنْ عَزَائِمِ مَنْ بَنَاهَا   وَعَنْ مَجْدٍ وَعَنْ سَيْفٍ خَضِيبِ
حَبَا مِنْ فَوْقِ هَذِيْ الأَرْضِ دَهْرٌ   وَشَبَّ وَأَدْرَكَتْهُ يَدُ المَشِيبِ

* * * *

أَتَيْتُكِ ظَامِئًا فَارْوِيْ غَلِيلِيْ   فَمَاؤُكِ لَيْسَ بِالمَاءِ المَشُوبِ
وَمِنْكِ القُدْسُ تَرْقُبُ وَعْدَ نَصْرٍ   وَوَعْدُكِ لَيْسَ بِالوَعْدِ الكَذُوبِ
وَأَزْهُو إِنْ نُسِبْتُ إِلَيْكِ إِنِّيْ   جَنُوبِيٌّ جَنُوبِيٌّ جَنُوبِي
أَرَى بِعُيُونِ قَلْبِيْ رَغْمَ لَيْلِيْ   شُعَاعَ الفَجْرِ يُشْرِقُ عَنْ قَرِيبِ
وَتَاجُ الوَحْدَةِ الكُبْرَى سَيَعْلُو   بِزَهْوٍ مَفْرِقَ الوَطَنِ المَهِيبِ

* * * *

الجثـث

محمد أبو عزيز

(1)

جثة،

بين راحة الأرض

كريحانة تعانق السماء.

(2)

جثة،

مكثت في وجوه الطيبين

في الخوف والألم،

لم تعد جثة،

تربة في الأرض

والماء...

«لم يزرها سوى الفقراء».

(3)

جثة،

تخرج من الرقيق

تقبل أحمد...

«ثم تغلق باب بغداد».

(4)

جثة،

لم تغادر الزمن

انسدلت على المكان...

«راحت غارقة في الموت».

شاعر وفنان تشكيلي أردني.

(5)

جثة،

اشترت بروحها المأساة

واندفنت في غاية الحزن.

(6)

الجثة،

تفيض في الموت..

فتنهض من الحياة.

(7)

الجثث،

أرصدة تجار الحروب.

(8)

الجثث،

تخترق المدافع والرصاص...

«تزول أسلحة الدمار الشامل».

(9)

الجثث،

لا تندمل، يسيل منها

ماء لدجلة والفرات..

«كما حال الشهداء».

(10)

الجثة،

طغمة تعشق الإياب..

«لا تريد الذهاب إلى السماء».

(11)

الجثث،

تدوس على الواقفين،

من ضعاف الحب.

(12)

الجثث،

تورّث المعوزين..

مركبة الأمل.

(13)

أدمغتنا

مليئة بالصور

والمجازر....

(14)

قانا،

تسترجع ذاتها بذاتها،

من أدمغة الشعوب.

(15)

الجثث،

لا تعجز

عن دفن ذاتها

بتراب الوطن.

(16)

الأوطان،

جثث وسحاب...

وغزة، دون أبواب.

«من يحمي العوائل من الكلاب؟؟».

(17)

الجثث،

توابيت وأرقام

في مروحين وجنين.

(18)

الشهداء،

مصيرهم العودة،

والملائكة الصغار يطيرون للأعلى...

«كما الطائرات الورقية».

(19)

الطائرات الورقية

تبحث عن نصر عال،

لتحط صغارها على الغمام

هناك، ينامون على هدأة بال.

فالكوابيس، لا تستطيع الذهاب

إلى هناك،

فموطنها، فراش الأرض

والمخفي أعظم.

(20)

الجثث،

أطفال من الماضي.

(21)

كل الجثث،

التي رحلت عوائلي،

ودمعهن الباكي.

(22)

الثكالى،

يضعن حملهن

لمستقبل الجثث.

(23)

الجثث،

ينهضن من تموز

كي لا يصبحن عواجيز.

(24)

في العمارات الشاهقات

جثث متهجدة

نحو رئة الأرض.

(25)

الجثث،

تنام هادئة دون ضغط أو سكر.

...

...

سبيل الحوريات

جبريل الشيخ

لم يذهب أحد إلى مملكة الإله «نَهْرا» (1) فيرجع ليحدّث عَمَّا رَآه من عجائب في مملكة النهر، لأن طريقها تمضي ولا تعود، هكذا أرادها الإله «نَهْرا» منذ البدء، فجعل مملكته معروشةً بسبع قباب من الداخل، وجعل القباب من الخارج سبع جبال، وأراد لملكته داخل القباب أن تظل سِرّاً مكنوناً، فلم يجعل للقباب أيّ نوافذ بحيثُ يُنْظَرُ من خلالها إلى ما في داخل المملكة سوى نافذة واحدة تطل من داخل القباب إلى خارجها، وهي التي عرفها الناس فيما بعد برأس العين. وجعل عليها قَدَراً أن مَن يعبرها لا يرجع منها أبداً، فهو يصحو كل يوم في الصباح الباكر فيحفن بكفّيه الماء ويدفع به إلى النافذة، فيتفجر الماء من رأس العين نهراً عذباً صافياً، يظلّ يتدفق إلى صباح اليوم التالي، حيث يحفن الإله «نهرا» بكفّيه الماء مَرّة أخرى ويدفع به إلى النافذة، فيستمر جريان الماء بغير انقطاع..

وما كنا لنعرف أي شيء عن داخل القباب لولا ما حَدَّثَهُ ذلك الصَّبيُّ، ابنُ السَبيلْ، الذي كان يجلس على صخرة عند حافَّة النهر، لا تبعد سوى بضع خطوات عن تدفّق الماء من رأس العين، وهو الوحيد الذي عنده الخبر اليقين، فبعد أن انتهى «نَهْرا» من بناء القباب أرسل محظيته «عَمُونْ» لتكون سيّدَة للجبال السبعة، وكلَّفها ببناء مَدينة تُمَجّدُه في كُلِ صَبَاحٍ ومَسَاء، فأنشأت عَمُون المدينة وعُرِفَت باسمها منذ ذلك الوقت..

قال ابن السبيل: عندما اكتملت المدينة أمر «نَهْرا» محظيته عَمُون أن يُمَجّدَهُ شَعْبُها في كل صباح ومساء بالاغتسال في ماء النهر، ليكونوا قوماً يَتَطَهَّرُون، فأنشأت عَمُون معبَداً للمغتسلة على حافة النهر وهو الذي يدعوه الناس «سَبيل الحُورِيَّات».

فعندما اكتمل المعبد، جمعت عَمُون شعبها ووقفت تحت نافورَةِ الماء في صدر المعبد وقالت لهم : هكذا يأمركم «نَهْرا»

كاتب أردني.

أن تغتسلوا في كل يوم مرَّتين، مرَّة في الصباح الباكر، تَتَطَهَّرون مما فعلت أبْدَانُكُم وأنفُسُكُم منذ المساء وحتى الفجر، ومرَّة في المساء مما فَعَلَت أبدانُكم وأنفُسُكُم منذ الفجر وحتى المساء..

ثم ألقت عَمون بجسدها في حوض الاغتسال، وقالت: هكذا يقول لكُم «نَهْرا»، تعمَّدوا بالماء فتكونوا صالحين.

ثم خرجت عَمُون من الحوض وتجلَّت أمام الشعب وخاطبتهم قائلة: هكذا يقول لكم «نَهْرا» ما حاجةُ المغتسلة إلى تطهير الجسد إنْ لم يُطَهِّرُوا أنفسهم من خواطر الآثام.

اغسلوا الجسد البَرَّاني بالماء واغسلوا النفوس من الداخل بتمجيد الآلهة..

قال الصبي ابن السبيل: وهكذا انخرط شعب عَمُون في طقوس المغتسلة، رجالاً ونساءً، وفتيات وفتياناً، وألقوا في أحواض الاغتسال كل أنواع الطيب وبتلات الورود والأزهار، وأوراق السدر وشجر الحور، وكل شجر معطر، فعطروا ماء النهر، وزيَّنوه بألوان الورد وأوراق الأشْجَّار، ومجَّدُوا «نَهْرا» بالتراتيل والغناء والرقص تحت النوافير على أنغام موسيقى الماء..

وتعلَّقَ المتطهرون بقطرات الماء وهي تتساقط من اندفاع النوافير إلى أبعد مدى، فإذا بلغ اندفاع الماء منتهاه، تَعَرَّشَ حول قمَّة الماء الصاعد من جميع الجهات وتهَدَّل إلى الأسفل، كأنما هو قبة من ماء والناس في أكنافها يتلقون القطرات..

فإذا جاء الشتاء تراءى للناس أن السماء بأكملها تتحول إلى قبة عظيمة من قباب «نَهْرا» تنهمر بقطرات الماء على العباد الصالحين، فيندفع شعب عَمُون، إلى العراء ليغتسلوا في ماء المطر..

ثم قال الصبي ابن السبيل: وصلت التراتيل وأنغام الموسيقى إلى مسامع «نَهْرا» في مملكته تحت القباب السبع، فابتهجت روحه، ورضيَ عن عبادِه، فأرسل إليهم في كل صباح أسراباً من حوريَّاته عبر النافذة في رأس العين، فيخرجن مع نبع الماء إلى النهر، فيَتَحَوَّلْن إلى سمكات صغيرات ملونات من جميع الألوان، السمكة الذهبية والسمكة الفضية، والسوداء والبيضاء والصفراء والخضراء والزرقاء والحمراء، والسمكة الملونة من عدَّة ألوان مختلفة، وأسراباً أخرى من الحوريات بهيئة سمكات صغيرات من تَدَرُّجات الألوان، أرسلهن في كل صباح ليتهادين عبر النهر، إلى معبد المغتسلة من شعب عَمُون، فإذا وصلن إلى المعبد، انتفضت كل سمكة وقفزت في الحوض، فإذا بها تتحول إلى هيئتها الأولى كحورية صغيرة رائعة الجمال من ملكوت الإله «نَهْرا»..

ثم قال الصبي ابن السبيل: كان هذا قبل أن يتغيَّر كُلُّ شيء، فتلهو عَمُون عن شعبها، ولا تعبأ بطهارتهم كُلَّ يوم، فارتدَّ الناس عن طهارة النفوس والجسد، فتنكَّر الأخ لأخيه من أجل حفنة قروش، وهجر الزوج امرأته بعد أن وَدَّعَتْ شيئاً من بريق جمالها من رونق الصِّبا، ولم تعد المرأة تسعف زوجها في أيامه المريرة، فلا تكون معه بل عليه. حتى الأبناء تنكَّروا لآبائهم، فصارت الشيخوخة هواناً، فغضب عليهم «نَهْرا» فدمَّر كل ما بنته عَمُون.. وأنا منذ أول شأن الحوريات كنتُ على تلك الصخرة، وحتى السنواتِ الخمسين التي مضت(2)، كانت قطعةٌ منها ما زالت موجودة في المكان نفسه،

قرب رأس العين، وكنتُ انتظر اندفاع السمكات عند أول الفجر الصادق، فإذا تلألأن في الماء، قادمات من رأس العين، أقف على الصخرة، فيلقين عليّ تحيَّةَ الصباح، فأرد التحيَّة، فأسألهن عن حالهن فيجبن بالرضا، فيسألنني عن حالي فأجيب بتمجيد الآلهة، فأرى إليهن وهن يتراقصن في تدفق الماء، ويغنين إلى ملكوت «نَهْرا» ويرفعن إليه تراتيل المحبة، فأدرك لماذا يأمر النهر عباده الصالحين، بأن يكونوا مغتسلة، حتى يكونوا طاهرين أنقياء مثل هؤلاء السمكات الحوريات،

الطاهرات الجسد البَرَّاني والطاهرات النفوس الجُوَّانيَّة، وفي ذلك الوقت عرفتُ لذة الحريَّة في سمكة تتراقص في الماء كيفما شاءت، وفي طائر يذهب في السماء حيثما شاء، وفي حصان طليق في البراري، وفي صبي يسير على ضفة النهر تناجيه السمكة، فأسير على ضفة النهر بهذه الهيئة، فسمعت في ذلك الوقت حديث الحوريات للحصى عن ملكوت النهر، وكيف أن الملكوت تحت سبع قباب، وفيه حصى مصنوع من ماء ملون، وليس من صخور صغيرة، وسمعت ما قالته الحوريات لأشجار الصفصاف عن جنَّات «نَهْرا» تحت السبع القباب، وكيف أن أشجار الملكوت مصنوعة من ماء وليست من خشب، فجذورها وجذوعها وأغصانها وأوراقها وأثمارها من ماء، وكل ماء بلونه كما ينبغي أن تكون ألوانُ الشجرة. وسمعت نجواها إلى أفياء الورد المتراقص في أمواج النهر، وهي تحدثها عن ورود الملكوت وأزهاره في الملكوت، وكيف أنها جميعاً من ماء، فيسحرني كلام السمكات، فأقف مذهولاً واستوقف بعضهن وأسأل عن مساكن العباد الصالحين في الملكوت، هل يسكنون بيوتاً أم يعيشون مثلي في حرية التشرد والعراء، فيحدِّثنَني حديثاً من القلب عن قصور وصروح وغرفات وشرفات وكهوف، وعن أبواب وشبابيك ومخادع وستائر، وأن كل ذلك من ماء، فيذهل عقلي كيف يمكن للماء أن يثبت على حال، فيكون شرفة أو مخدعاً أو شجراً دون أن يتهاوى وكيف تكون له ظلال، وأراني أسير مفكراً مندهشاً على ضفة النهر ثم أسأل هل يعيشون في ظلام تحت السبع القباب، وهل لهم نار ويطهون عليها، وهل لديهم مصابيح؟ فتجيبني بعض السمكات وهي تتلوى في الرقص بأن لهم شموسهم وأقمارهم ونجومهم ونهارهم وليلهم، ولهم فصولاً للسنة ولهم شهوراً وأياماً، ولهم ناراً وجذوةً ولهم مصابيح، فأتمادى ويأخذني الفضول لأسأل عن الإله «نَهْرا» كيف هو وما هي كينونته، فيجبنني بتراتيل تمجد «نَهْرا» الذي من ماء، وأنه صبي على مثل هيئتي وبراءتي، فأنسى كل ما أنا فيه، ولا ألتفت إلى ما في أيدي الناس، وأزهد في كل شيء، وهل درجة في الملكوت أعلى من أن أُشْبِه «نَهْرا» أو أنه يُشْبِهني؟!

ثم قال الصبي ابن السبيل: في ذلك الوقت كانت الأسماك تتكلم، وكانت الحوريات يتَحوَّلْنَ من هيئتهن كنساء فاتنات إلى سمكات ملونات بديعات، وينتفضن من هيئة السمكة فيرجعن إلى ما كُنَّ عليه.

وكان المغتسلة الذين ارتقوا في الطهارة بمقدورهم أن يروا أبعد مما يرى الناس، فكانوا ينظرون إلى كل ذلك، ولم يكن ذلك محجوباً عن أبصارهم، فيسمعون خرير المياه وحفيف الأشجار وتراتيل السمك وألحان الرياح وهمس الحصى ويفقهون ما تقوله المياه والأشجار والأسماك والرياح والحصى، وقد توقف كل ذلك وانتهى بعد أن غضب «نَهْرا» على عَمُون فدمَّر كل شيء، وصار الناس بعد ذلك لا يصدقون أن للسمك حديثاً وكذلك للرياح والأشجار والماء والحصى..

ثم قال الصبي: وعلى هذا السبيل كنت أواكب السمكات مع كل فجر صادق، وكان المغتسلة من شعب عَمون يخرجون إلى ضفاف النهر، يتطهرون من آثام الجسد والنفس، فيلقون بكُلِّيَّتهم إلى النهر، فتنتفض السمكات ويتحولن إلى حوريات ويلقين على المغتسلة ما حملن إليهم من نِعَم الروح من ملكوت «نَهْرا»، ويطهرنهم برقص بديع وتراتيل تأخذ بمجامع القلوب، وكان المغتسلة يتناثرون على امتداد النهر رجالاً ونساءً وفتيات وفتياناً في وادي عَمون، فإذا بلغن آخر المدينة عند نهاية النهار خرجن إلى ضفة النهر وعُدن أدراجهن سيراً على الأقدام تحت ظلال الصفصاف وشجر الحور إلى رأس العين حيث يلقين بأنفسهن إلى النهر ويختفين إلى صباح اليوم التالي.. وأما أنا فكنت ألقي بنفسي إلى النهر كلما أفاضت الحوريات على المغتسلة من فيض النعمة، فإذا بلغت الحوريات رأس العين واختفين عن الأنظار جلست أنا على الصخرة انتظرهن إلى حين الفجر الصادق.

ثم قال الصبي ابن السبيل: عندما امتلأ شعب عَمون من فيض النعمة، تنادوا إلى اجتماع وقرروا بناء سبيل للحوريات

يمتد في الوادي من أسفل المدينة إلى رأس العين ليسلكنه وهن راجعات في المساء، فبنوا شارعاً بديعاً مبلطاً بالرخام، محفوفاً بصفين من الأعمدة المنحوتة، وجعلوا لكل عمود قاعدةً وتاجاً بنقوش بارعة تحيِّر الألباب، وجعلوا فوق الأعمدة سقوفاً على امتداد الشارع، وأطلقوا عليه اسم «سبيل الحوريات» ثم رأوا أن يقيموا معبداً للمغتسلة، يليق بمهابة الاغتسال وفيض النعمة، فاختاروا مُتَّسَعاً بين الجبال في وادي عَمون، عند التقاءه بوادي السرور، فأقاموا المعبد على ضفة النهر الشمالية كأعظم ما تكون المهابة، وأنشأوا فيه بِرَكاً ونوافير وقاعات بأعمدة منحوتة ونقوشاً وزخارف، فكان جمال المكان يستحث المغتسلة لأن تتحيَّز إلى الجمال نفوسهم..

ثم قال الصبي ابن السبيل: بعد اكتمال المعبد عطفت عليه السمكات، فإذا بلغنه في النهر سعياً، انتفضن من هيئتهن وقفزن إلى برك المغتسلة وتحولن إلى حوريات يأخذن بالألباب، وأفضن بالنعمة على المتطهرين، وترائين لهم في النوافير برقص بديع.. فإذا جاء المساء خرجن من المعبد وتراسلن أسراباً في سبيل الحوريات راجعات إلى رأس العين.

وبقي كل شيء على هذا الجمال إلى أن دَمَّرَهُ «نَهَرا» عندما غضب على شعب عَمون، ولم يبق من سبيل الحوريات أي شيء، سوى بقايا مدمَّرَة تثير الشجن من معبد المغتسلة، وهو الذي يطلق عليه الناس اليوم اسم سبيل الحوريات، ولا يتذكر أحد أن السبيل كان يمتد على ضفة النهر من أسفل المدينة إلى رأس العين، ولا يتذكر أحد أن النهر كان موجوداً في يوم من الأيام ولم تبق منه اليوم قطرة ماء واحدة، ولم تعد توجد في الوادي أيّ حورية من حوريات «نَهَرا»..

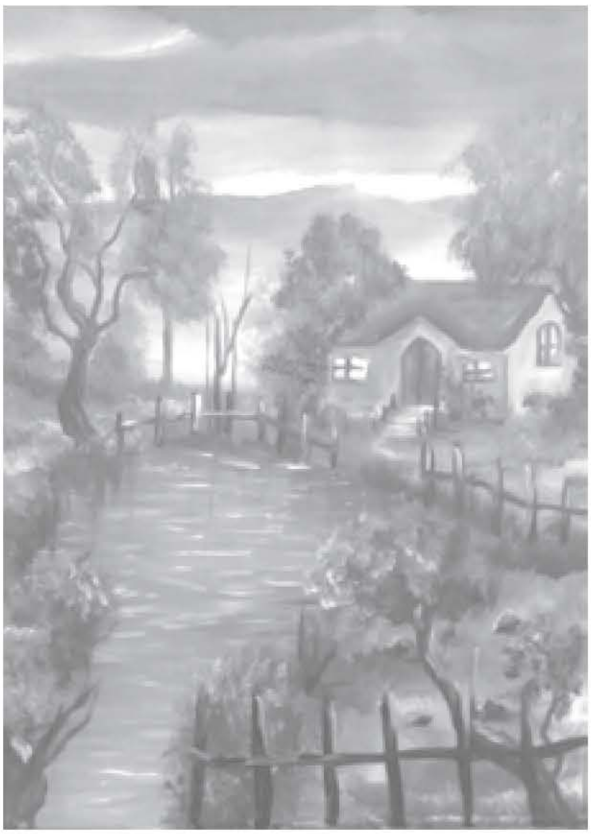
ثم قال الصبي ابن السبيل وهو دامع العينين: يا للعجب كيف تموت الأنهار وكيف تموت الحوريات؟!

ثم تمتم بمرارة: كيف تموت الآلهة؟!

الهوامش:

1- كلمة «نَهَرا» باللغة السريانية والنبطية صارت كلمة «نهر» باللغة العربية، التي دخلت إلى الأردن مع الفتح الإسلامي وصارت اللغة المعتمدة منذ ذلك الوقت، وقبل الفتح الإسلامي كانت السريانية هي اللغة السائدة في بلاد الشام (لبنان وسوريا والأردن وفلسطين).

2- كتبت هذه المقطوعة سنة 2002 ولم تنشر في حينه.



لوحة للفنانة يسرى علي الجعبري

فتْحُ سيرةِ ملهىً مغلق

(إلى سعد سرحان)

محمود الريماوي

الملهى بجوار مدخل الفندق يظهر منه ليلاً ونهاراً بابٌ بحلقات معدنية هندسية سود، ومُضلّعة تُحكِمُ إغلاقه، ويمكن من بُعْد ملاحظة أتربة ونفايات خفيفة يذروها الهواء بمحاذاة الباب الذي صار جداراً.

رواد الفندق من مختلف الأعمار يصعدون درجات المدخل، وأنظارهم مشدودة إلى الجهة اليمنى حيث مدخل الملهى. أما رواد الملهى فيحومون حوله غير مصدقين إغلاقه منذ نحو سنة، وعلى أمل أن تكون معجزة قد تحققت وانقشع الكابوس، وأعاد الملهى فتح أبوابه لمن يستهويهم الأنس والسهر، وبعضهم يقف أمامه على زاوية الشارع مديراً له ظهره تفادياً لرؤية مشهد الباب المُحكم الإغلاق على فرح مؤود. لكن بعضهم يشيحون بأبصارهم عنه، لأنه لم تعُد بهم كبيرُ حاجة له: فإما أنهم تزوجوا حديثاً، أو وقعوا في الحب، أو انصرفوا عن اللهو وأخذوا حياتهم مأخذ جَدّ وكدّ.

نزيل الفندق لا يعرف شيئاً عن الملهى أيام كان مفتوحاً طيلة ساعات الليل، عرف بالأمر من أصدقاء ذوي مزاج « أزرق» في مراكش. خبر إغلاقه يتداوله هؤلاء بأسف، وبعضهم بحسرة، وأحدهم بشماتة (نكاية بأصدقائه، لا مقتاً للفن)، ويسمعهم النزيل فيشعر بتقدّمه المطرد في السن، وبأنه تأخرٌ عن مواسم الحياة وقد بدأتْ وازدهرت وتقضّت في مكان آخر بعيد، فيما هو غائب عن السمع والبصر. النزيل ليس مراكشياً ولا سليل هذي البلاد، فما شأنه بما يجرى لملاعب الطرب فيها؟ الصحيح أنه ما إن يحِلّ ببلد حتى تتوطن ألفة البلد لديه، وقد زار هذه الديار بلهفة ووَلَه غير مرة..

نادل الفندق المهذب تضيء وجهه سُمرةٌ ريفية يُبلغ النزيل الغريب برنّة أسى، أن صالة الفندق لطالما عجّت بالحياة مثل خلية نحل أيام الملهى.. روادٌ يتلاقون ويمكثون بعض الوقت في البهو ساعات المساء قبيل الانتقال إلى الملهى «المقهى شقيق الملهى يا صاحبي، فإذا غاب شقيقٌ ضاع شقيقه». والصالة صالة الفندق تشهد ليلاً ونهاراً حركة قليلة وبطيئة بالفعل، ولطالما جلس النزيل فيها منفرداً بصحبة قهوة باردة يتصفح «اللاب توب». النزيل بلا ذكريات هنا، ويكاد يشعر بالحرج لكونه محروماً من الأسى العاطفي على ملهى زرياب الذي أغلق أبوابه. جاء الزائر فإذا به يشهد على ستارة مُسدلة وباب مغلق.

كاتب أردني.

النزيل المولع بتعليل الأشياء مدفوعاً بالفضول ومحبّة الأشياء الغاربة، والعازف عن المُتع السياحية، استثمر وجوده لعشرة أيام في تقصي ما حدث، فدوّن خلاصة ما وقع عليه، ودفع بها إلى رهط من أصدقاء بينهم السارد الراوي غير العليم. هي ذي الخلاصة:

«لماذا أغلقوه.. لماذا أغلق الملهى أبوابه؟ (ثمة باب خلفي لدخول وخروج الفنانين والمالكين، وآخر جانبي يستخدمه العاملون في المطبخ، إضافة الى الباب الرئيسي الأمامي)..

رواية شائعة أفادت أن زبائن أشقياء دأبوا في الآونة الأخيرة من عُمر الملهى على بيع مواد ممنوعة فيه، حتى كاد يصبح المكان مقراً لهم، فأقدمت السلطات على غلق «المقر» قطعاً للطريق عليهم.

رواية ثانية ليست أقل شيوعاً زعمت أن معركة حامية نشبت بين عشرات الزبائن ذات ليلة ليلاء، أسفرت عن تطاير زجاجات وكؤوس ومنافض (مرمدات)، وتحطيم أثاث، وإصابة عديدين بينهم مطرب شاب لم يكن طرفاً في العراك، وقد هجر الغناء وأهله ومجالسه بعدئذ.

رواية ثالثة شقت طريقها إلى الأسماع ادّعى أصحابها أن الأمر أبسط «مما تظنون»، فكل ما في الأمر أن الملهى راكَمَ في السنوات الأخيرة خسائر ثقيلة رغم الإقبال الكثيف عليه، ورغم «نجاحه الفني» وذلك لضعف إدارته، فأوصدت ريحُ الخسارة العاتية بابه إيصاداً عنيفاً صَمّ الآذان، وأرجف الأفئدة.

بينما ردّد كُثُر رواية رابعة أطول من سابقاتها وأوفر في تفاصيلها، ويُعزى فيها الأمر لابن صاحب الملهى، وهذا شاب محتشم حَييٌ ومقدامٌ في الوقت ذاته لم تعرف قدماه طريقاً إلى هذا المكان، وتخفق روحٌ «مثالية» بين أعطافه خفقاً شديداً. لم يحتفل الشاب بعيد ميلاده السابع عشر في السنة الماضية (الفارطة) إذ يرى في الاحتفال بمناسبةٍ كهذه بدعةً مجلوبة، وبخاصة اللجوء الى إشعال الشموع «فهذه تستخدم في دور عبادة غير المسلمين»، وما يرافق المناسبة من ترداد أغانٍ هجينة، لكن أسرته المُحِبّة احتفلت على خلافه بعيد ميلاد الابن العزيز الأصغر والوحيد بين شقيقات ثلاث له، وأولمت الأسرة له بأطايب الطعام والشراب، وأغدقت عليه الهدايا، وقد تمنّى الشاب اليافع على أبيه حين انفرد به في غرفة الاستقبال هديةً بعينها دون سواها، مُفصحاً بأنها أغلى هدية سوف ينالها من أبيه الحبيب بالمناسبة، ولن ينساها له ما بقي فيه عِرقٌ ينبض، وهي إغلاق الملهى إلى غير رجعة. الأم وقد تناهى إليها رجاء ابنها، هشّت وبشّت لهذه المفاتحة إنما بكتمان. أما الأب فلم يُخيّب أملاً لابنه قرّة عينه، فقد استجاب على التو لالتماس ابنه بهزّة إيجابٍ من رأسه الأشيب دون أن ينطق بكلمة، وبدمعة ساخنة طفرت من عينه اليمنى، ولم يُعرَف إن كان انبثاق الدمعة إمارةً عن رضى عميق حيال السلوك القويم للابن الوحيد، أم أسفاً مريراً على مربع البهجة والطرب، ومسرح الذكريات الذي سوف يصدح فيه بدءاً من الأيام القليلة التالية (الموالية) خواءٌ وخراب.

الملهى امتلكه ثلاثة شركاء أحدهم الأب بنسبة له تزيد عن النصف. وقد فاجأ شريكيه بقراره، ولم يكن في نيّة أحدٍ منهما أداء تعويض فوري أو قريب الأجل للشريك لقاء انسحابه، ورغم مودة ظاهرة بينهما فالشريكان الآخران ليسا على وفاق تام في ما خص تسيير الملهى، لكنهما سرعان ما اتفقا على أن يؤدي سي عبدالعزيز وهذا هو اسمه لكل منهما حصته، مع تعويض إضافي له مسميات كثيرة منها العطل والضرر ومخالفة روح العقد المبرم وبنوده، بدلاً من اللجوء إلى المحاكم. وقد أدى كل شيء لهما مع الزيادة الراجحة على مضض، متكبداً خسارة جسيمة لم يعوضها بيع الموجودات،

وسارع لإغلاق الملهى على أصداء غناء مغربي وأندلسي طالما صدح به فنانون وفنانات ذوو وذوات حساسية جياشة، وطاقة صوتية جبّارة، ولطالما تردد الغناء في أجواء المكان وجنباته، وعبقت به مسامع الرواد وسرائرهم.

فوق الخسارة اصطدم الرجل بتغيير طارىء ونوعي على حياته، هو الذي يمخر عباب ستينات عمره. لم ينفعه الانشغال بتجارات أخرى في استمراء الوضع المستجد، ولا أعانه على نسيان الملهى الذي قلما يتسلل اليه (قلبه دائم التسلل إلى المكان) تاركاً الإشراف والمتابعة لشريكيه، فيما يُمضي جُلّ ساعات الليل بين جدران البيت في مشاهدة بث التلفزيون، وقراءة صحف الصباح غير المقروءة من جانبه، وتبادل أحاديث وديّة خاطفة مع العائلة، حتى يجد نفسه مختتماً سهرته المنفردة بسماع أشرطة الحاجة حمداوية، وما تيّسر من غناء أندلسي... وها هو وقد أغلق الملهى، وتحت وطأة الشعور بألم الفقد، ها هو يتعذر عليه سماع ما يُحب سماعه، إذ يستشعر حينها بصورة مضاعفة فداحة إغلاق مربع الأنس والطرب.

هذه الرواية، وهي الرابعة، عن ظروف إغلاق الملهى، طويلة بعض الشيء، وأوفر حقاً في تفاصيلها من سابقاتها الثلاث. فلما استشعر الحاج عبدالعزيز (وهذا أحد ألقابه الناشئة عن مداومته على أداء صلاة الجمعة، ودفْع زكاة عيد الفطر لأرامل، وقيل إنه أدى العمرة أو إنه ينوي أداءها، فضلاً عن صدقات يُقطعها بانتظام لمعوزين على مدار العام) لما استشعر تبِعة قراره، فإنه لم ينحُ باللائمة على ابنه، وأدرك في الوقت ذاته فوات الأوان على تصويب القرار، ولم يرد في ذهنه البتّة افتتاح ملهى آخر، ليس لمجرد التقيد بالالتزام الذي قطعه على نفسه أمام ابنه وأمام بقية العائلة تالياً، بل لأن ما يستهويه هو الطرب الشفاهي الارتجالي الحر، لا التجارة في مَرافق اللهو، فلئن شاء الخوض في التجارة، وقد شاءها وبرع فيها، فله ذلك في تسويق الجلود والفخاريات وفواكه الفصول الأربعة وصولاً إلى شحن الحبوب وتسويق عقارات الأحلام. ولعل الأمر على هذه الشاكلة واضح، وإن بعض وضوح، فقد افتتح الملهى في أواسط أربعينات عمره، وهمّته آنذاك عالية، وشعر رأسه يغلب عليه اللون الأسود، وصفحة وجهه مستوية بغير خطوط محفورة، حتى إنها على شيء من التورد. وظل يشرف على الملهى وينتقي فنانين وفنانات لإحياء السهرات (بعض هؤلاء صعد نجمهم، وأصبحوا مطربين ومطربات تبث الإذاعة والتلفزة أغانيهم، ويبيع الباعة أشرطتهم)، حتى تشارك مع شريكيه فقام بتجديد الديكور والأثاث وأجهزة الإضاءة والصوت، وكذلك أدوات المطبخ والأبواب والحراس. ثم بدأ ينسحب رويداً رويداً، وقد بلغ شغفه بالمكان مداه حين اجتاز على جناح السرعة عتبة الخمسين ببضع سنين. وهذه المسألة الأخيرة.. مسألة الشغف وما أعقبها ليست بدورها على جانب من التعقيد. فالرجل ملتزم التزاما تاماً وصافياً بعائلته التزام قلبه بالموشحات وبفن العيطة، فإذا استجاب تمام الاستجابة لنداء خافقه، فلسوف يُمضي الليالي من مبتداها حتى مطلع كل فجر يحتسي الكأس الحلو دون أن يرتوي، ممن تقوم مقام الحاجة حمداوية على الركح الصغير، وهو ما تفاداه، إذ دأب على المرور ليلة واحدة في الأسبوع بغير يوم ثابت، يمكث كأي زبون حصيف ذوّاق بين ساعتين وثلاث ساعات، يتخيّر اثنين من الزبائن المعارف إضافة إلى أحد الشريكين، يدعوهم لمجالسته ويبادلهما المودة بأقل الكلمات، ويشرب بتؤدة عصائر الرمان واللوز والكيري والببّاي والأناناس والكلتشة من كأس معدنية خاصة به، ويؤدي الحساب جميعه ويُكرم العاملين وتتقدم منه المطربة الشابة المليحة في ختام دورها، فيُدسّ بتحنان في يدها الصغيرة شيئاً من فيض نفسه، ولا يحرم الفنانين الشبان من كرمه وثنائه (يا شيخ صالح أنت.. السليل الروحي للشيخ صالح الغرناطي)، وتاركاً جلساءه يواصلون السهر الطويل ينهض معتدل القامة خفيف المزاج تهزّه من داخله نشوة

سُكّرية.. وممتلئاً بالألحان يعود إلى حصنه وقلعته (بيته)، مطمئناً إلى أن ملهى زرياب ملعبه وميدانه، ساحته ومطرحه، درعه ودريئته، مُلك يديه وطوع بنانه ساعة يشاء القلب في الليل الأعمى، ويستحق المكان أن يُكنّى بقليل من المبالغة أو بدونها، بخط دفاع أخير أمام عاديات التفاهة والرتابة، وضد ضجر العمر الذي طالما أفسد عليه صفاءه، ومنعه حتى من إتمام النطق بعبارة حين يُطبق على سويداء المتكلم، فتعاف نفسه أو لا تقوى على إتمام عبارته. والمتكلم هو سي عبد العزيز حين يتكلم، ويكفّ عن الحديث إلى نفسه، فقد دأب على إنجاز أشغاله بغير أن يتكلم تقريباً، وتبادُل المجاملات بأقل الكلمات فلا يسرف في الكلام إلا حين تستبد به سورة غضب من تاجر أو موظف عمومي أو زبون يحاول أن يلعب عليه لعبة التاجر، وكأنما التزيّد في الحديث قرين انفلات الزمام وطائش الانفعالات. فلنكن على غرار الحاج عبدالعزيز، ونتخفف من الإسهاب بالتذكير سريعاً بأنه رابطيٌ حلّت أسرته في مراكش منذ ثمانين سنة (قبل ولادته) ودفنت فيها أمه وأبوه وشقيقة وشقيق يكبرانه سناً، ولم تبرحها الأسرة، فبات هو مراكشياً اكتساباً وتأصيلا باقترانه من سيدة مراكشية، وهو في الأصل سليل أسرة أندلسية هاجرت إلى الرباط بعد سقوط ممالك الطوائف منذ أزيد من خمسة قرون، ولرجاحة عقله وبُعد نظره فقد أدرك مبكراً أنه كي يهنأ بالعزف والرقص والغناء ناهيك عن مباهج أخرى، فخليقٌ به الاستغناء عن كفاف العيش، فلا يصرفه نداء العوز عن الإصغاء لداعي المزاج، فسَخّر نهاره كأي تاجر محترف للتجارة الموروثة من الأب والمتواضعة آنذاك، وقَصَر ليله على عشقه الفطري للأنغام والتوقيعات مما يسري في دمه الأندلسي، طارحاً التجارة وراء ظهره كشاب يباشر الحياة على التو..

ولئن طال الحديث بعض إطالة فلن تنتهي الرواية الرابعة قبل معرفة ما جرى من أمر عبدالعزيز، فقد جعل بعد إغلاق محفل الطرب يبارح البيت على غير عادته، ويمضي الشطر الأول من الليل في مقهى والشطر الثاني حتى منتصف الليل في مطعم، رفقة صاحب أو صاحبين، بغير أن يتردد على ملهى لأسباب جرى شرح بعضها في ما تقدم، ثم أخذت نوبات من كُرب عظيم كظيم تنتابه وتتناهشه وتشتت انتباهه في ساعات نهاره الطويل مرفوقة بوهنٍ جسدي وتوتر عصبي، حتى تصادف مع حسناء سمحة لطيفة على مشارف أربعينات عمرها، ولم تكن سوى إحدى مطرباته الأثيرات في زرياب (بالنسبة إليها كان الالتقاء به تدبيراً منها،لا مصادفة) وكان اللقاء متأججاً. وحتى لا يقع في مغامرات طالما تفاداها، وكي لا ينزلق إلى الحرام، فقد تزوج منها زواجاً نصف علني ونصف سري وأفرد لها بيتاً (شقة صغيرة) كبيوت الشبان المتزوجين حديثاً. وأبلغ زوجه وأسرته بالأمر بعد انصرام أيام على عقد القران، فتقبلوا الخبر بوجوم، ثم على مضض، فبتحفظ، ثم بقبول كما هي الحال مع مصائب الحياة الدنيا إذ تبدأ كبيرة ثم تصغر مع الأيام، وقد أوصت البنت الباقية في البيت طالبة الجامعة أبيها، نيابة عن الأسرة، بأن لا يُثقل نفسه في هذه السن بأطفال، فاستجاب للطلب مدركاً أن الأمر يتعلق بالميراث ما أن تموت يا عبدالعزيز. وأوصى ابنه بالمقابل خيراً بأمه وأخته من غير أن ينقطع عن بيته العائلي، فقد ظل يمنحه وقتاً أطول من ذاك الذي يُمضيه في بيت التجديد، مع كرم أسخى من ذي قبل.

..أجل، طالت الرواية الرابعة وها هي تؤذن على نهايتها. فقد استعاد الحاج شبابه ومزاجه الفني المشبوب في ليالي حياته الجديدة، وتفتق ذهنه عن دعوة أستاذ موسيقى صحبة مطرب ومطربة شابين وموهوبَين لسهرة أسبوعية عامرة يشرح فيها الأستاذ مع العزف على العود الفروق بين الدقة المراكشية والعيطة الجنوبية، أو يقوم بالتعريف بموسيقى الراي والملحون وغناوة، فيما صاحب البيت يتنبّه للشرح

مرة ويسرح مرات، لتصدح بعد هذا زوج الحاج مع المطربَيْن الضيفَيْن بالغناء الذي يتخلله عشاء، ثم إنه دعا أسرته فلم تلبّ الدعوة بدايةً سوى الابنة. أما الابن الذي على وشك التخرج من الثانوية فاعتبر نفسه محتفظاً بوداعته وتهذيبه غير معني بالدعوة، وهو يهيئ نفسه للالتحاق بالجامعة في الدار البيضاء ليقيم هناك في سكن داخلي بعيداً عن الأسرة منقطعاً عنها، وربما يعثر هناك على أسرة لا تشتري متاع الدنيا بالآخرة، أما الحاجة أم الابن والبنات فقد أقبلت على تردد وفضول لاستطلاع حياة الحاج من الداخل، وإذا بها أسبوعاً تلو أسبوع تستمرئ الوضع مع حفاوة عظيمة (دعكَ مما في القلب..) تلقاها من ربة البيت، وأقبلت بعدئذ الابنة الكبيرة المتزوجة ولحقتها الابنة الثانية وكلتاهما مع زوج كل منهما، وبعدئذ كان لا بد من الاستدراك بدعوة أسرة سيدة البيت؛ وهؤلاء تلقوا الدعوة ولبّوها بترحاب غامر. ومن باب اللياقة وكي لا يشكون من انزعاج لحق بهم في بيوتهم، كان لا بد من دعوة الجيران الأقربين فتوافد هؤلاء متهللين، وازدحمت غرفة الصالون وفاضت بمن فيها إلى غرفة المعيشة. ثم صار السهر لمرتين في الأسبوع يدعو خلالهما أحد الشريكين مصحوباً بزوجه (وقد بذلت العروس دوراً مشهوداً ومتكتماً أفلحت فيه بإعادة التقريب بين من كانوا ثلاثة شركاء)، وقد ردّ كلا الشريكين على دعوات سي عبدالعزيز بمثلها، فنشطا بإقامة سهرات عائلية فنية مشابهة يلبيها الحاج وعروسه بأريحية وحبور، فيكون له أن يسهر ليلتين في بيته، وليلتين أخريين بين بيت الشريك الأول، وبيت الثاني في الأسبوع الواحد. وعِوض ملهى زرياب فقد نشأت ثلاثة مطارح للسهر والطرب، وقيل أربعة مطارح ذلك أن الحاجة أم البنين والبنات التي عادت اليها الروح، وطاب لها الجو الذي وصفته بالراقي وكانت تحسب من قبل أن «شيخات» هن من يُحيين مثل هذه الليالي، قد دعت مَن ما زال زوجها لإقامة السهرات ولو بين أسبوع وآخر في بيته فذلك أكرم له، فالبيت بيتك الذي يعرفه كل الناس وهو كبير فسيح يتسع لأعداد أكبر من الضيوف المحترمين، وأنه استجاب وفَعَل.

في غدوه ورواحه بين أحياء وأسواق مراكش القديمة والجديدة، ووقوفه ساعات النهار على تجاراته، يغمره فيض من ترنيمات وتباريح مموسقة تنبعث من إهابه وثيابه كما من هواء المدينة، وبهذا يستدرك ما فاته وتشمله أخيراً معونات الفن الكريمة.

.. فلا يبقى، وهذه هي الحال، أمام رواد زرياب وقد تشتت شملهم، سوى أن يجتهدوا، ويجترحوا بدورهم جماعات جماعات وحلقاتٍ حلقات تدبيراً مشابهاً وِفْق ما تسعفهم الأحوال كي تمتلىء البيوت، وكذلك ما تبقت من مساحات فارغة في الفضاء بأعذب الأنغام وأشجى الأصوات.

.. مع ذلك وفيما صهد الظهيرة يطرد الناس إلى الظلال، وفي مقهى يقع على مبعدة فراسخ مما كان ملهى زرياب، يحدث أن يرتفع صوتٌ يؤكد صاحبه الناقم، والمواظب على قراءة صحف المقهى الثلاث، يرتفع ويؤكد بإلحاف لجليسه الشارد الذهن «خويا.. خويا.. شيءٌ من هذا لم يقع البتة، ولا وجود له «على أرض الواقع». أعرفُ الحاج عبدالعزيز شخصياً كما أعرفك. إنها محض رواية مؤلّفة عنه يرويها رواة وقد يقُصّها قاصٌ ويقرأها قارئ». ربما كان مُحِقاً، غير أن السامع النحيل لا يُحير جواباً فمعرفته بالمتكلم حديثة العهد، ومعرفته بملهى زرياب لا تتعدى إحاطته باسم المكان، فيكتفي السامع مُحتفظاً بسَرَحانه المديد بالتقاط سيجارة أخرى من علبة المتحدث العليم».

أقاصيص

مـا رواه شـــهود عيّـــان

من حكايات «مترو الدندان»

عبد الرحمن مجيد الربيعي

1 - الحكاية الأولى

كان يقتحم عربة «المترو» المكتظّة بالراكبين وهو يحمل بيده آلة ضخّ الدواء لمرضى الربو ويسميها التونسيّون «الفشفاشة».

وكان يتظاهر بحاجته القصوى لاستعمالها حتى يبعد عن صدره الاختناق ويتنفّس بارتياح، يرفع الآلة الفارغة إلى أعلى ويضغط عليها ليبرهن على أنّها فارغة، بعد ذلك يرفع سبابته أمام وجهه، وبعد ذلك يهمس باختناق وتأثر وبصوت أقرب إلى الحشرجة: دينار.

ولكنّ المتواجدين في «المترو» لا يأبهون له، إذ إنّهم يعدون ما يفعله مجرد ابتكار في الاستجداء كانت مألوفة، وقد مرّ بهم حاملو وحاملات وصفات طبيّة مدعين أنهم لا يملكون ثمن شرائها.

وعندما أصابه اليأس من إقدام أحدهم على منحه الدينار المرجو، هبط وهو يتمتم بكلمات لعلها شتائم ثقيلة.

يغادر العربة إلى أخرى والإصرار لا يخفت، علّه يحظى بمن يسعفه بالدينار الذي لا يرضى بما هو أقلّ منه.

قال رجل ظننته سارحاً في أفكاره عن عالم «المترو»، وكان يجلس قبالتي:

- حتّى أديسون يعجز عن اختراع وسائل استجداء كالتي يفعلها هؤلاء!

ولم يكن ينتظر من يعلق على ما فاه به، فقد كنت شخصياً قد غادرت مكاني شاقاً طريقي نحو الباب استعداداً للنزول ما إن يتوّقف «المترو».

وبعد أن توّقف هبطت، فإذا بكتابة خطت بطلاء أسود فوق جدار المحطة الذي واجهني ومرت عيناي على كلماتها التي تقول: (لا للتجمّع لا رجوع) في إشارة للحزب الذي كان يترأسه الرئيس المطاح به شعبيّاً.

2 - الحكاية الثانية:

هي امرأة مربوعة قصيرة، لعلّ وزنها يتجاوز مائتي كيلو غرام، وقد ألفها ركاب «المترو» رقم 4، فهي تبكّر بالمجيء لتطلق حنجرتها الحادة بالاستجداء المكرور المتباكي:

- عاونوا اليتامى يعاونكم الله!

وتظلّ تردّد الجملة نفسها طيلة النهار وهي تنتقل كلّما وقف «المترو» من عربة إلى أخرى، وعندما تصل إلى محطّة باب الخضراء تهبط لتنتظر في الجهة الأخرى «المترو» نفسه رقم 4 الذاهب باتجاه منوبة مروراً بالمحطات المألوفة في خطّ سيره.

كاتب عراقي.

وعندما تصعد «المترو» تعاود نداءها المتوّسل، ولا يتبّدل شيء في إيقاع يومها، ويبدو وكأن الركاب اليوميين قد كفوا عن تقديم أيّ مبلغ مالي لها، ولم يكن يتبدل إلاّ شيء واحد هو من يرافقها من اليتامى الذين تستجدي باسمهم، فمرّة تحمل طفلاً صغيراً على صدرها، و أخرى تقود طفلاً في الرابعة أو الخامسة من عمره، هؤلاء هم يتاماها الذين تستجدي بهم، ولم يعد صوتها المتوّسل يؤثر في أحد من الذين ألفوا وجودها، وكأنها جزء من طقوس ركوب «المترو» اليومية.

مرّة سمعت أحدهم يعلق على صياحها بصوت وصل إلى أذنيها، ولكنها لم ترد عليه:

- هل لديها روضة يتامى! من أين تأتي بهؤلاء الأطفال؟

وردّت عليه جارته وهي امرأة خمسينيّة كانت تلف رأسها بغطاء أسود؛ مجاراة لما تفعله معظم النساء الأخريات ومن أعمار مختلفة:

- يقولون إنها تكري هؤلاء الأطفال من أسرهم لقاء مبلغ مالي!

وهنا تذكر حامد العلواني ما سمعه مرة في القاهرة بشأن الأطفال الذين يستجدي بهم النسوة، حيث يتمّ استئجارهم من أناس مختصين يجمعونهم من الملاجئ، أو يختطفونهم، ويتمّ حقنهم بمنوّم حتى لا يقلق صراخهم النسوة اللواتي يحملنهم ويدرن بهم في الأسواق وأمام الجوامع وزحمة المقاهي.

تلك حكاية مألوفة، ولكن شخصيّة «زيطة صانع العاهات» التي وثّقها روائياً نجيب محفوظ حيّة في ذاكرة محبّي أدبه، ولم يكن «زيطة» هذا من وحي خيال الروائي الفذ، بل شخصيّة حقيقيّة عرفتها القاهرة المزدحمة بالغرائب.

كان النّاس غير مبالين بندائها ولا يعيرونها اهتماماً، ولم تتوان عن شقّ طريقها في زحمة «المترو» حيث تدفع الواقفين بكتفيها وصدرها ومؤخرتها وهي لا تكف عن إطلاق النداء:

- عاونوني، أمّ يتامى، يعاونكم الله!

ولم يكن حامد العلواني يعرف أن سنوات مرت عليها وهي لا تبرح هذا «المترو» لتستجدي في أماكن أخرى، رغم أنها أصبحت مكشوفة، بدليل هذا الكمّ من التعليقات المستنكرة التي تنهال عليها، فتتغاضى عن بعضها وترد على بعضها الآخر بعدوانية، و بدا أن من النادر حصولها على ما يتصدّق به أحد عليها، صارت تغيب فترة لكنّها لا تلبث أن تعود، وربّما ظنّ بعضهم أنها تستقل «مترو» آخر من تلك التي تمرّ بباب الخضراء مثل رقم (3) ورقم (5) وقد تذهب إلى ساحة الجمهورية لتركب «مترو» رقم (2) باتجاه أريانة، لكن حنينها أبداً «للمترو» الأوّل رقم (4).

مرّة سمعت من يقول لها بعد أن ردمته بكتفها الصلب:

- تتفصلين ثلاث نساء، لماذا لا تشتغلين شغلة كريمة، غيرك يكنسن الشوارع وينظفن دورات المياه ويمسحن بلاط العمارات!

ولكن كلاماً كهذا يستفزها حتى قبل أن ترى وجه من يطلقه، فهي تراه اعتداء عليها وعلى مهنة احترفتها واستمرأتها وصارت خبيرة بها.

وقد لامتها أخيراً سيّدة وقور لم تحتمل اصطدامها الصخري بها، فصاحت بتأنيب:

- صار لك سنوات تستجدين باليتامى، ألم يكبروا ويشتغلوا ليريحوك؟!

فانهدت بالمرأة سباباً، ولم تدر أن ابنها الشاب كان يقف بجوارها، فما كان منه إلاّ أن هجم عليها وأخذ يدفعها بيديه القويّتين وهو يركلها بساقيه، ثمّ انهال على وجهها صفعاً حتّى أوصلها إلى باب «المترو»، وعندما انفتح في المحطة ركلها على مؤخرتها العجيبة وهو يصرخ بها:

- خنزيرة!

بعد الحادثة تلك التي كان حامد العلواني شاهداً عليها لم يلم أحد من الركاب هذا الشاب على ما فعل انتصاراً لكرامة أمّه.

غابت ثم عادت بالهمّة نفسها وما زالت تطلب أن يساعد الركاب يتاماها الذين لا يكبرون، لكن أحداً من هؤلاء اليتامى لم يكن معها، فلعلها اكتشفت أن المرأة التي هاجمها ابنها كانت على حق، و أنّ اليتامى لا بّد لهم أن يكبروا!

ثمّ كفت عن المجيء، ولم نرها منذ شهور، ولم يسأل أحد عن أسباب ذلك. وبغيابها أخلت «المترو» لمستجدين آخرين جاؤوا بطرق مختلفة لتجديد طرق الاستجداء؛ هناك من يريد العودة إلى مدينته البعيدة ولكنّه لا يملك ثمن العودة، وهناك من يمدّ للركاب بطاقة لا أحد يعرف ماذا كتب فيها، لكنّ تلك المرأة الغائبة كانت فريدة هي ويتاماها المتجددون أولئك اليتامى الذين لا يكبرون!

3 – الحكاية الثالثة:

كانت امرأة صغيرة الحجم يخالها من لا يتمّعن في ملامحها أنها دون العشرين من عمرها، تحشر جسدها الصغير في زحمة «المترو» وكان حديثها متواصلاً مع امرأة أخرى تماثلها في السنّ لكنّها أطول منها قامة، بحيث رفعت يدها بيسر لتمسك بالمتوازي الحديدي الذي وضع لمساعدة الركاب الواقفين من جهتي العربة، أمّا المرأة صغيرة الحجم، فكانت تجد صعوبة في الوصول إلى المتوازي مهما حاولت، لذا أمسكت بكتف رفيقتها.

لكنّها لا تكف عن المحاولة بين فترة وأخرى وهي تمط جسدها إلى أعلى، وكانت تبتسم، عندما تعجز عن غايتها، ابتسامة امرأة مجهدة، من المؤكد أنّها غادرت عملها لتوّها، وسمعتها تقول لصاحبتها:

– لماذا لا يزيد الله في طولي عشرة سنتمرات؟ ما ضره لو فعل ذلك؟

ثمّ ضحكت وضحكت معها صاحبتها وفكرت أن أخلي لها مكاني لتجلس، ولكن رعب الزحام جعلني أواصل جلستي متشبثاً بالمكان الذي وصلت إليه عندما فتح «المترو» أبوابه في محطّته الأخيرة بساحة برشلونة، كنت أمدّد ساقيّ وحقيبتي في حضني وأنا أتطلّع إلى الطريق الذي يقطعه «المترو» الذي يتوّقف في محطاته المعروفة التي تكتظّ بالركاب المنتظرين صفوفاً.

وكان صوت السائق يتردّد في كلّ العربات طالباً من المتشبثين بالأبواب أن يبتعدوا عنها حتّى يستطيع غلقها والتحرّك:

– ابعدوا عن الأبواب الله يهديكم، وراءنا «مترو» آخر فارغ.

وقد يضطرّ لإعادة ندائه الساخط مراراً وبعض الركاب ما زالوا على إصرارهم في محاولة الركوب، وجاءنا صوت ضخم:

– و الله لا أدعه يمشي إذا لم تبتعدوا حتّى أركب.

عادت المرأة الصغيرة الحجم لتقول لصاحبتها بعد أن تحرك «المترو» وقد حولت يدها من كتف صاحبتها لتمسك بوسطها:

– سأنزل في باردو لآتي بابني من الروضة، ثمّ أعود لآخذ «المترو» من جديد، ولا أصل بيتي إلاّ في حوالي السابعة، وما إن أصل حتّى أحمّمه وبعد ذلك أقدّم له عشاءه!

وأضافت بكثير من التعب:

– أتصدقين أنّني لم أشبع من رؤية ابني؟ أحمله للروضة وهو ما زال يغالب النوم، ولا أراه إلاّ في المساء، وما إن يتناول عشاءه حتّى يذهب إلى فراشه؟!

وجدت نفسي وكأنّني قد أصبحت طرفاً في هذا الحديث، ورفعت عينيّ باتجاه المرأة صغيرة الحجم، وقلت لها بنصح:

- لماذا لا تشاركين في الاستفتاء الذي أعلنت عنه وزارة الوظيفة العمومية عن الدوام الرسمي، وكيف يحبّ الموظفون أن يكون؟

وأخرجت من حقيبتي الصحيفة اليوميّة التي أحملها وبحثت عن الإعلان فيها، وقلت لها:

- خذيها، واكتبي خيارك على البر يد الإلكتروني حول ساعات العمل وعدد أيّامه؟

فشكرتني وهي تسأل:

- لا بّد أنّك سمعت حديثنا؟

أجبتها:

- بالتفصيل.

وضحكت المرأة صغيرة الحجم، وتأكد لي أنّها في العقد الرابع من عمرها، وردّدتُ:

- خمسة أيّام عمل فقط في الأسبوع، وما تيسّر من عطل رسميّة يصبح بإمكانك أن تمضي وقتاً أطول مع طفلك، في الشرق الذي جئت منه يعملون وجبة واحدة فقط، وينتهي العمل في الثانية ظهراً فيصبح للأمّهات متسّع بمضينه في الاهتمام بأبنائهنّ!

وردت صاحبتها معلقة:

- هنيئاً لكم!

ثمّ أضافت باللهجة المتحسّرة نفسها:

- الموظفون يأملون بتحسّن وضعهم بعد الثورة، والحصّة الثانية من العمل لا معنى لها، نخرج من الإدارات لنبحث عن «سندويج» نأكله، وعندما نعود يصيبنا الخمول و لا نفكّر إلا في النوم.

و أيّدتُ ما ذهبت إليه:

- الحق معك، أنا شخصيّا أذهب إلى القيلولة بعد الغداء مباشرة!

وعندما وصلنا المحطّة نهضت واقفاً، قالت لي المرأة صغيرة الحجم:

- جريدتك؟

- خذيها وأجيبي على الاستفتاء بسرعة فمدته محدّدة الزمن.

وما إن وطأت قدماي أرض المحطة حتّى واجهني آخر الشعارات التي خطت على الجدار المواجه لي:

- تونس حرّة حرّة والتجمّع على برّه.

وهو شعار مألوف منذ انتصار الثورة، حيث حل حزب التجمّع الذي كان يحكم البلاد بقرار قضائي، ولكن التجمّعيين ذهبوا إلى طريق آخر، فبدلاً من حزب تجمّع واحد شكلوا مجموعة أحزاب، كما يذكر المحلّلون السيّاسيون، بأسماء مختلفة ولكن جذرها التجمّعي واحد.

وتمتمت وكأنّني أكلّم نفسي، ولم أدر أن تمتمتي كانت مسموعة من الرجل الذي يحظو بجواري، فالتفت إليّ مستفهماً:

- ماذا قلت؟

ولم أدر أنا نفسي ماذا قلت؟ فبماذا أجيبه؟

قصـــة

كأسُ فودكا على مائدة غونتر غراس

علي السوداني

لم أعد أتذكر تفاصيل تلك القصة المدهشة «1». كنتُ قرأتها قبل ثلاثين سنة «2». وقع هذا في تمام بغداد العباسية «3». قد أُبدِّل وجهَ الجمل الثلاث الفائتات، وأُبقي على الجوهر، نشداناً لدقة الواقعة، ولذّة الوجع المعمول، من عصير الذاكرة. سأكتبُ أنني لم أعد أتذكّر من تلك القصة المدهشة، سوى خيالات مغبّشة، مثل حلم عزيز. كان عنوان القصة القصيرة هو «قبو البصل» وهي من نتاج الألماني الفذّ، غونتر غراس. لم تكن طويلة جداً، لكنها ليست من الجنس الذي يسميه النقدة الغاوون «قصة قصيرة جداً». أظنها ساحت على خمس صفحات مسوّدات بخطٍّ يدِ غراس. هذا التعديل الشكليّ، يتّصل بالجملة التي تشيل فوق تاثها المربوطة، الرقمَ واحد. أمّا الجملة الثانية القائمة قبل سبعة سطور، فهي تشير إلى زمن قراءة النصّ. أقصد وقت قراءتي، لقصة قبو البصل المذهلة. لا أعتقد أنَّ ثلاثين سنة، قد تراكمت وتعفّنتْ فوق تلك الواقعة. أعني حادثة قراءة القصة. قد يكون الأمر، هو محض دسيسة، أزرعها اللحظة، من أجل تعتيق وتخمير النصّ. أقصد نصّي الذي أُحاول بناءه الليلة، بتحفيزٍ من سياط ذكرى بعيدة. سأدمغ أنني كنتُ قرأتها، قبل سبع وعشرين سنة. ربما كانت أزيد من عشرين، وأقلّ من ثلاثين. هكذا أكون قد أعطيتُ المسألة، بُعداً أخلاقيّاً، يسترها من التزوير. في هذا المفصل المُفَصَّلْ، أشعر أنّكم قد كرهتموني. قد يرغب أحدكم، في منظر بعير قويٍّ، يدبكُ فوق صدري، وقد يقول قائلٌ منكم، إنَّ الولد الكاتب الابتدائي، سيذهب بنا إلى الشطّ، ويُعيدنا منه عطاشى أو تحت الأبط، وقد يسوء الأمر ويتردّى، فتتوقّف كثرة منكم، عن مواصلة قراءة النصّ، إمعاناً في إهانة وتتفيه الكاتب الابتدائي الذي يتوسَّلكم الليلة، أن تصبروا عليه

كاتب عراقي.

وتصابروا. على الجملة التي تحمل فوق دالها الرقم ثلاثة، سأُجري كثير تعديلات، تستدعي عظيمَ صبر وجَلَد. سأُنعشُ أمخاخكم، وأُخفّف عنكم، وعثاء ووحشة الرجوع صوب أول الحكي، وأُعيد عليكم في هذا الموضع النابت، رسمَ الجملة الثالثة، كما انولدتْ أولَ مرة. كنتُ كتبتُ في مفتتح القصّ:

وقَعَ هذا في تمام بغداد العباسية. سأمحو مفردة «تمام» وسترون أنّ جملتي الحلوة الفائرة مثل صبية ناهدة، لم تنثلم. كان عليَّ منذ البدء، أن أكتبَ أنني قرأتُ قصة غراس ببغداد العبّاسية، لكنَّ سلطان مفردة «تمام» قد أغواني. قبل ثلاثة سطور مسطّرات من الآن، وعدتكم بأنني سأُدخل الكثير من التبديلات والإزاحات والنقشات والقفشات والرسمات، على جسد الجملة الثالثة. بغداد مدينة عظيمة. أقصد شاسعة وكبيرة. سأكتفي بمفردة «كبيرة» لأنّ شاسعة هي أُخت كبيرة، وإنَّ ترك المفردتين نائمتين معاً، فوق جسد النصّ، قد يُدخله في باب الحشو والترقيع والمطّ واللّغو الزائد. بودّي أن أكدح وأكدّ على أعتاب هذا المنعرج، لكنْ ثمة مراسيل خفية، مزعجة ومريبة ومتلفة، أكاد أتعثّر بها، وهي تنزخُّ على أوشال ليلتي. مفردة «أوشال» ذكّرتْني بكأسي الفارغة. سأهجرُ النصَّ قليلاً، وأُيمّمَ خلقتي صوب المطبخ. عندي قارورة شراب، شيوعيٌّ طعمهُ وهواه، اسمه «فودكا» وهو من الصنف الذي حدّثني عنه، حسَب الشيخ جعفر، بباب رحلته الموسكوية الماجدة. الزجاجة عظيمة، وإنْ شفطتُ نصفها، سينفلت من بين يديَّ، الخيط والعصفور والقصة، لذا سأقتنع بكأسٍ أخيرة، سمينة مخلوطة بمطرة عصير، اسمه الإفرنجي «كريب فروت» وتشتله الناس البغادلة، تحت مسمّى «سندي» وهو من فصيلة الحمضيّات، التي منها، النومي الحامض والنومي الحلو والبرتقال، وقد يكون السنديّ، نتاج عملية تنغيل وتطعيم مهولة، وهو لا يخلو من لذعة مرارة محبّبة، وقد يصل حجمُ واحدة من مقطوفاته المتأخرات، حجم بطّيخة سامرائية مبروكة. في طريق عودتي من المطبخ إلى الشرفة المشرفة، انولد سطر الكمال، الذي سأربط فيه حابل ما فات من القصة، بنابل ما سيأتي لاحقاً. أدري أنَّ مروري على زجاجة الفودكا الضخمة، كان مروراً ينطوي على عظيم بَطَرٍ، وكثير بخترة، وربما إمعان في إهانة الآخر، وتبديد وقته، وتتليف أعصابه، وتشييب قلبه ورأسه، وكبده، وبوسعي اللحظة أن أقرأ، ما في صدوركم وأجوافكم، من كرهٍ وغلٍّ وحقدٍ ومقْت، لأنني لا أكتفي بجرٍّ كراعين عشر مفردات، من فرْحِ مفردةٍ واحدة واضحة، كاملة المعنى، بل لأنني أذهب مطوّلاً، صوب تفصيلاتٍ، لا كبير صلة، بينها وبين قصة الليلة. سأُذكّركم بأنني قد طلبت منكم، قبل أحد عشر سطراً، وقبل حدوث حادثة كأس الفودكا السادسة، أن تصبروا عليَّ، حتى مختتم النصّ، وإنْ رأى واحدٌ منكم، أو رأتْ واحدةٌ منكنَّ، أنَّ ما كتبْتُهُ حتى الآن، إنما هو من باب الخديعة، ومن نبع فوائض الكلام، وأنَّ القصة لن تنتهي أبداً، وأنَّ الكاتب الشاطر العيّار الحيّال، قد نجح في ثرد خبزاته البائتات، في مَرَقِ قدورنا، فصار المثرود المنقوع، مثل وليمة العشاء الأخير، وهنا تماماً، أشتهي أنْ أسرَّكم، بأنّني كنتُ ذقتُ من منقوع الليلة نفسه، يوم قرأتُ رواية «المحاكمة» لفرانز كافكا، أولِ مرة. بدءاً من هذه التحويلة في مصبّ ومهوى القصّ، سأُجاهد كي أُخفّف عنكم، طعم المرارة والإحباط، لكنْ عليّ أنْ أرسم لكم، قولتي المشهورة التي تصيح: إنَّ الصبرَ، مفتاحُ النصّ.

كانتْ لغة غونتر غراس بديعة، والترجمة لم تكن خيانة، فنزلتْ القراءة على قلبي، برداً وراحة. في قصة غراس، ثمة مطعم ينزل تحت الأرض، كمشة أمتار، وكان صاحب

هذا القبو العتيق، يستقبل زبائنه بوجه نبويٍّ رحيم، ويزرع فوق موائدهم، صحوناً مفلطحة، وفوق كلّ ماعون، ثمة فحل بصل حار، وسكّين تذبح الطير. يقوم الزبون الخاصّ جداً، بتقشير رأس البصل، ومن ثمَّ فرمه، فتتصاعد من روحه، نفحات حارّة، تكاد تعمي العين، وتصيّرها مَمْطَرة دموع ساخنات، وزبدة الحكي، أو الثيمة المنتظرة، هي أنَّ الناس قد فقدت عواطفها النبيلة، فجفّت الدموع في مآويها والمُقَلْ، فكان لزماً على من يريد البكاء، أن يذهب إلى هذا القبو الرطب، فيعبئ صحنه، وصحن حبيبته، بدموع ذبائح البصل. لا أدري إن كنتُ دقيقاً وأميناً في هذا المختصر، لكنني ما زلتُ أذكر، منظر دمعات ساخنات، هبطنَ من عينيَّ، وأنا ألوبُ على عتبة السطر الأخير، من معلَّقة غراس. ظلَّ ذلك النصّ المبين، يضرب منحنيات مخّي الحادّة، أياماً وليالي، حتى صرتُ أتشهى - مثل امرأة في ذروة الوحام - رحلةً صوب ديار الألماني الجميل، علّيَ أجدُ ذلك القبو المذهل.

قطع رقم واحد:

سأستأذنكم، وأشيل جسدي التعبان، صوب مطبخ العائلة، لأُعمِّر كأسَ الفودكا السابع.

وصلة مضافة لما انقطع من الحكاية:

القصة - أحبائي الصابرين الأقوياء - كنتُ قرأتها وأنا قاعدٌ فوق تختٍ قاسٍ، من تخوت مقهى حسن عجمي، من أطيان بغداد العباسية، في الحيدرخانة، بشارع الرشيد، مقابل كعك السيِّد الدهين، لصْقَ شربت زبيب حجّي زبالة المشهور، على مبعدة شمرة عصا، من سوق الورّاقين. كنتُ حصلتُ على كتاب القصّ الجميل هذا، من رجل ترجمان داهية طيّب، اسمه غانم محمود. غانم رجل عصرتْهُ الأيام السود، وبهدلتْهُ ومرمطتْهُ، فشابَ قلبهُ قبل مشيب رأسه، وفي أيامه المتأخرات، حاز ربع مترٍ من رصيف مشاع، بشارع المتنبي، وصار يجلبُ من بيته القفر، ومن رفوف مكتبته العزيزة المغبرة، ما قرأ من كتب، انتفتْ حاجته إليها، فينادي عليها من فوق دكّة، فتأتيه الناس، فتقلِّب بضاعته الفاترة، وقد يشتري أحدُ البَطِرين منه كتاباً أو ثلاثة، فيطير غانم بما قبضت يمينه من فلوس شحيحة، ويحطّ مثل طريدة مشعّة، في مقهى حسن عجمي. في المقهى، يفتح غانم حقيبته الكنز، ويُخرجُ منها، ساندويجة فلافل ساخنة، معفرة بعطر الشطّة المسيِّل للُّعاب، ويُجهزْ على لفّته، فيزدردها بمضغٍ غير مسموع، مع لفتاتٍ قلقٍ بارقة، من تحت رمشيه الذابلين. أمّا نحنُ، أنصار ومريدو رامبو، وجان جينيه، وهنري ميللر، وجان دمّو، فلقد كنّا نرقبُ مشهد الافتراس، بشفط ما تيسّر من ماء البلعوم. كنّا ظهيرة الواقعة، مثل قطيع غزلان، من قوة جُبنها، صعدتْ تلّة آمنة، وصارت تنظر بدم بارد، صوب أسدٍ حقير ابن حقيرة، زرع أنيابه والقواطعَ، في خاصرة رقبة غزال رقيق، خانَهُ جسدُهُ الغضّ، وخذلتْه خصال القطيع. غانم مات بسبع حسرات وحسرة.

قطع ثانٍ:

سأُسافر صوب المطبخ الآن، فلقد راودتْني عن جمالها، كأسُ الفودكا الثامنة.

وصلة ثانية لإعادة تشكيل ولصق ما انثلمَ من القصة المنتظرة:

سوف أُنسج حروف الحكاية، على هذا المنوال:

مسرودة مباغتة مبنية على تلغيزات وأُحجيات ليلة موت الترجمان الفقير، غانم محمود.

أربعة سطور قوية، تصعد بالدراما وتعلّيها وتزوّقها وتحمّسها، وكل سطر مكتوب، سيكون طعمه، مثل طعنة سكّين نائمة بظهر غِفْلٍ.

سأُحرّكُ وأشعلُ جوَّ قراءتي الأولى، لقصة غراس، والتي وقعتْ قبل نحو ثلاثين، في مقهى حسن عجمي المعروفة، بجوقة مؤثرات مدهشة مثيرة، منها لصق نصّ بيان حماسيّ، ظهر قوياً ملوّناً من على شاشة تلفزيون المقهى العالي، عن هزيمة الغزاة الإيرانيين، وطمرهم شرق البصرة، مع زفّة أناشيد وطنية.

قطع ثالث:

سأذذذذذهَبُ إلى...

قطع رابع:

ألمط...

قطع خامس:

بَخْ...

قطع سادس:

كااااااس

قطع سابع:

فود...

قطع ثامن:

كا...

قطع تا.... س....



لوحة للفنانة يسرى علي الجعبري

الأيقونة (1)

جون أوهيرا

ترجمها عن الإنجليزية: عودة القضاة

خفض السائق من سرعة السيارة عند منعطف قصير على شكل هلال، وانتظر حتى ابتعدت سيارتا الأجرة اللتان كانتا أمامه، ثم أوقف السيارة تماماً. تقدم بوّاب الفندق من السيارة، وفتح بابها الخلفي، فترجل منها رجلٌ قصير القامة، سرعان ما أطرق رأسه بإيماءةٍ مصحوبة بابتسامة خفيفة تعبيراً عن رضاهُ عن سلوكه، ثم قال لسائقه:

- انتظر قليلاً.

قال البواب للرجل القصير متسائلاً:

- هل سيمكثُ سيدي عندنا طويلاً؟

قال الرجل القصير:

- لماذا تسأل؟

- إذا كنت لن تطيل المقام يا سيدي، فإنني سوف أدع السائق يوقف السيارة حيث هي.

أجاب وكيل الوزارة قائلاً:

- اتركها حيث هي في كل الأحوال.

قال بواب الفندق وهو يحيّي وكيل الوزارة بإيماءةٍ خفيفة:

- لا بأس يا سيدي.

ثم ما لبث أن ارتسمت على مُحيّاهُ بعض علامات العبوس وهو يرقبه يدخل الفندق، وراح يُحدث نفسه قائلاً:

- عجباً لهذه الدنيا! لقد مضى على هذا الرجل دهرٌ طويل! صحيحٌ أنه مكث في منصبه أكثر من الآخرين! غير أن جميعهم، عاجلاً أم آجلاً، سوف...

تقدم قليلاً وفتح باب السيارة التالية، وحيّا اثنين من كبار ضُبّاط الجيش، مُخاطباً إياهم بألقابهم العسكرية، دون أن يفعل شيئاً لسيارة وكيل الوزارة التي تقدم بها السائق وأوقفها في مرآب الفندق.

وبينما كان وكيل الوزارة في طريقهِ إلى ردهة الطعام، كان العديد من الأشخاص يبادرون إلى التحدث إليه.. قال له أحد الأشخاص مُداعباً وهو يمر بجانبه:

- فيمَ العجلة يا «جو»؟

اكتفى وكيل الوزارة بتحية الرجل بإيماءةٍ صاحبتها ابتسامةٌ خفيفة. في كثيرٍ من الأحيان، كان الناس يلقبونه بـ «عطوفة الوكيل»، وفي بعض الأحيان بـ «عجوز واشنطن»، وفي معظم الأحيان كانت تظهر على وجهه علامات الحرج الشديد الذي غالباً ما يشعرُ به الأميركيون عند استخدام الألقاب. وفي أثناء عبوره الممر المؤدي إلى ردهة الطعام، مر وكيل الوزارة برجلين كانا يجلسان عند إحدى المناضد، فألقى عليهما التحية، مخاطباً إياهما بلقبيهما الرسميين؛ لعلمه أنهما يتمتعان بعلاقة وثيقة بالرئيس. وبشيءٍ من العجلة وحثّ الخُطى، تمكن وكيلُ الوزارة من شقّ طريقه إلى ردهة الطعام التي كانت تغصُّ بالناس. توقف قليلاً عند المدخل وقطب

---

(1) كاتب ومترجم أردني.

ما بين حاجبيه.. شاهد «تشارلز براونينغ»، الرجل الذي جاء لمقابلته، منهمكاً في حديث ودّيٍّ بالفرنسية مع كبير الخدم في الفندق.. كان «تشارلز براونينغ» ووكيل الوزارة زملاء دراسة في جامعة هارفارد ذات يوم.

تقدم وكيل الوزارة نحو صديقه، وقال وهو ينظر في ساعةٍ تقليدية أخرجها من جيبه:

– عذراً للتأخير، علماً أنني لم أتأخر كثيراً.. كيف حالك يا «تشارلز»؟.. هل فعلتَ ما طلبته منكَ يا «فريد»؟

أجاب كبير الخدم وهو يشيرُ بيده إلى نادلٍ كان يقف بالجوار، آمراً إياهُ أن يُرشد الضيفين إلى منضدتهما:

– أجل يا سيدي، لقد اخترت لكما أفضل منضدةٍ لدينا، إنها هناك إلى الجهة اليُمنى.. إننا سعداء بمشاهدتكَ ثانيةً يا سيد «براونينغ»، أرجو أن لا تحرمنا من زيارتكَ طوال فترة إقامتكَ في «واشنطن».. إننا نسعدُ دائماً برؤيتكَ يا سيدي.

أجاب «براونينغ» قائلاً:

– إن ذلك مصدر سعادةٍ لي أيضاً يا «فريد».

ثم التفت إلى وكيل الوزارة قائلاً:

– حسنٌ، هل نذهب للجلوس؟

أجاب وكيل الوزارة:

– أجل، فلنفعل ذلك.

شقَّ النادل طريقه وسط الردهة المزدحمة، يتبعه «تشارلز براونينغ» ووكيل الوزارة الذي راح يمشي في الممرات الضيقة مشيةً جانبية.. وما إن وصل الرجلان منضدتهما وجلسا في مقعديهما، حتى اختطف وكيل الوزارة قائمة الطعام من يد النادل وقال لـ «براونينغ»:

– دعنا نطلب طعامنا على الفور، حتى لا أكون مُضطراً للنظر في ذلك الاتجاه والتحدث إلى هذين الوغدين.. أحسبُكَ تعرف من أعني.

جال «براونينغ» بطرفه يمنةً ويسرة، كما يفعل معظم رواد المطاعم، ثم أومأ برأسه موافقاً، وقال:

– أجل، أحسبُني أعرف ما ترمي إليه.. أوَ لستَ تعني هذين العضوين في مجلس الشيوخ؟

أجاب وكيل الوزارة قائلاً:

– أجل، هذا صحيح.. أنا لن أتناول شراب «الكوكتيل»، أما أنت، فتستطيع أن تفعل ذلك إن شئت.. سأتناول أيضاً بعض الـ«كركند»(2) والبازلاء ورقائق البطاطا.. هل ترغب في شيءٍ من شراب «الكوكتيل»؟.

قال «براونينغ»:

– كلا، لا أرغبُ في ذلك.. سأتناول ما سوف تتناوله أنت.

رفع وكيل الوزارة رأسه قائلاً:

– حسنٌ إذاً، هل سمعت يا «فريد»؟

قال النادل مبتعداً:

– أجل يا سيدي، سألبي طلبكَ على الفور.

قال وكيل الوزارة مُخاطباً «تشارلز»:

– حسن يا «تشارلز»، لقد فاجأني خطابك.

قال «براونينغ» على الفور:

– أجل، أجل، لقد توقعت ذلك.. على أيّ حال، أُريدُ أن أشكركَ على عدم الإبطاء في الردّ على خطابي، فأنا أعلم كم أنتم منهمكون في العمل معاشر السياسيين، وكم أنتم دائماً على عجلةٍ من أمركم..

– حسنٌ، في الحقيقة، لم يكن في مقدوري إرجاء الاستجابة لطلبك، أعني إلى الأسبوع القادم، أو إلى الأسبوع الذي يليه، أو إلى أي وقتٍ آخر، فقدرتي على الالتقاء بك اليوم قد تكون أكثر سهولة مما ستكون عليه بعد أسبوع، أو بعد شهر من الآن.. إنني رجلٌ كثير الأسفار يا «تشارلز»، ولا أدري أين سأكون

بعد شهر.. قد أكون على ظهر إحدى السفن المتوجهة إلى لندن.. وقد أكون على متن إحدى وسائط النقل، في طريقي إلى نيويورك طالباً إليك إسداء خدمة لي، وفي تقديري، هذا ما أردتَ مقابلتي من أجله.

- أجل، أجل، وإني لأقول ذلك بكل عبارات التوسل!

- كلا، كلا، لا تقُل ذلك يا رجل، فأنا لا أستطيع رؤيتكَ تقف متوسلاً أمام أيّ شخص، ولا حتى أمام الرئيس نفسه.

لم يكن من «براونينغ» إلا أن أطلق ضحكةً متقطعة، فسأله وكيل الوزارة باستغراب:

- ما لذي يُضحكك؟

- أنتَ تعرف شعوري نحو هذا الرجل، لذلك، فإنني أرجو أن لا أقف هذا الموقف أمامه هو على وجه التحديد.

- حسنٌ.. أعلمُ أن لكَ أصدقاء كثر في هذه المدينة اللعينة، فلماذا تركتهم ولجأتَ إليّ؟ لماذا لم تلجأ إلى أحد أصدقائك في «عصبة أنصار الاتحاد»، أو «العصبة النسائية التطوعية»، أو أياً كان اسم تلك الجمعيات، مثل ذلك الأحمق الجالس هناك، الذي يرتدي البذلة الزرقاء وربطة العنق المُخططة، على سبيل المثال؟

رمق «براونينغ» الرجل ذا البذلة الزرقاء بطرف عينه، وسرعان ما التقت نظرات الرجلين، وأومأ كلٌّ منهما للآخر.. سأل وكيل الوزارة «براونينغ»:

- هل تعرف الرجل؟

- أجل أعرفه، غير أن ذلك لا يعني أننا أصدقاء.

- حسنٌ، هذه معلومة قيمة.. لقد لاحظتُ أيضاً أنه يعرفك.

- أجل، لقد ذهبتُ إلى منزله ذاتَ يوم، وجاء هو إلى منزلنا عندما كان والدي حيّاً، ومنذُ ذلك اليوم، وأنا أُشاهدهُ في أرجاء نيويورك بين الحين والآخر.

- طبعاً، طبعاً.. لماذا لم تذهب إليه إذن؟

- إنني لا أُحب الرجل، ولا أثقُ به، وما كنتُ لأذهب إليه وأسأله معروفاً مهما كانت الظروف.

- ولكنكَ، بالمقابل، لستَ من الفريق السياسي الذي أنتمي إليه، وها أنتَ، بالرغم من ذلك، تأتي إليّ تسألني أن أُسدي إليكَ معروفاً، لستُ أفهم ذلك.

- بل إنك تفهم ذلك يا «جو»، فأنتَ لم تُحقق ما حققته وأنتَ غير قادرٍ على فهم واستيعاب شيءٍ بسيطٍ مثل هذا.

تبسَّمَ وكيل الوزارة بشيءٍ من التردّد:

- حسنٌ يا «تشارلز»، لقد كنتُ أداعبك.

- أعلم ذلك يا «جو».. لقد توقعتُ قدومك.. وها أنت تأتي حقّاً لمقابلتي.. لقد كنتُ دوماً إلى جانب خصومكم أيها القوم، بل إنني لم أقف إلى جانبكم في عام 1932، وبالرغم من أن هذا اعتراف خطير، غير أنه هو الحقيقة بعينها. على أيّ حال، لقد أصبح ذلك ضرباً من الماضي، وينبغي لتلك الصفحة أن تُطوى، أم إنك ترى أن الأمر ليس كذلك؟

قطع النادل على الرجلين حديثهما بحضوره حاملاً أطباق الطعام، فتوقف الاثنان عن الحديث حتى أنجز الرجل عمله وذهب.. وما إن غادر النادل، حتى قال وكيل الوزارة لـ«براونينغ» مُستوضحاً:

- لقد سألتني إن كنتُ أرى أنه ينبغي طي تلك الصفحة من الماضي، وأنا أسالك؛ لماذا ينبغي أن يحدث ذلك؟

أجاب «براونينغ»:

- للسبب المعهود يا صديقي.

- تقصد «كلّ شيءٍ من أجلك يا وطني»؟

- تماماً.. ألا يكفي ذلك؟

- إنه ليس بكافٍ بالنسبة لأصدقائكَ القابعين هناك، في «نادي المِضرَب».

- وهل لك اهتمام بمثلِ هذه الأمور؟

أجاب وكيل الوزارة بحماس:

- بالتأكيد يا صديقي.. إنني أعرف كلّ الأندية الموجودة في هذه الأرجاء، بدءاً من تلك التي تم تأسيسها منذُ اثنين وثلاثين عاماً.. لقد كان لديَّ مُتّسع من الوقت، حينذاك، لدراسة كلٍّ منها من الخارج.. بالمناسبة، أرى أنكَ ترتدي ساعة رسغ في معصمك، ماذا حلّ بتلك التي عليها نقشٌ لذلك الحيوان الصغير؟

أدخل «براونينغ» يده في جيبه، وأخرج منها حفنةً من المفاتيح، وأرخى السلسلة بحيث يستطيع وكيل الوزارة رؤيتها، وأخرج من بينها ساعةً قديمة مربوطة بسلسلة، نُقشت عليها صورة خنزيرٌ ذهبيٌّ صغير، وقال:

- إنها معي، ما زلتُ أحتفظُ بها.

- لقد بلغني أن الكثير منكم قد بدأوا بوضع هذه الرموز في جيوبهم منذُ خمسة أعوام، حينما قام أحد الأخوة المشهورين بإغلاق مكتبه الذي يقع في وسط المدينة وانتقل إلى «أوسينينغ».

قال «براونينغ»:

- ربما، غير أن ما أنا متيقنٌ منه هو أن عدداً غير قليل من الذين لم يكونوا يرتدون هذه الأيقونات قد عادوا لارتدائها لإظهار نوع من الولاء والوفاء.. اسمع يا «جو»، هل نتحدثُ هنا حديثَ رجال..؟ هل تحسبُ أنك كنتَ شوكةً في حلق نادي «بورك»(3)؟ وهل تظن أنك كنتَ ستصبح عضواً في النادي لو أنكَ كنتَ كذلك..؟ وإذا اعتبرنا، يا صديقي، أن كونك شوكة في الحلق كان سبباً، ولو بشكلٍ جزئيٍّ، في تحقيقكَ ما أنتَ فيه الآن، فإنني أعتقد أنه ينبغي عليك أن تظهر قليلاً من الامتنان.. حسنٌ، أردتَ أن تثبت لأولئك الأوغاد أنك أفضلَ منهم، وقد فعلت.. لو لم تكُن، أثناء وجودكَ في «نادي بروسيليان»(4)، تتسم بالنزق، وسرعة الغضب، وغير ذلك من الأمور، فربما كُنتَ الآن محامياً ذائع الصيت.

- إن زوجتي تُلقي عليّ مثل هذه المُحاضرة بين الحين والآخر.

انتفض «براونينغ» قائلاً:

- ها قد بدأت من جديد، هل فهمت ما أعني..؟ على أيّ حال، ماذا عن العمل الذي تحدثنا بشأنه؟

افترّ ثغرُ وكيل الوزارة عن ابتسامة خفيفةٍ وقال:

- يبدو أنه لا مناص من ذلك، إنكم أيها القوم بارعون في تحقيق ما تريدون.. حسنٌ ماذا تريد مني؟.. واعلم أنني لن أقطع على نفسي أيّ عهود، بل إنني أيضاً لا أعلم إذا كان في مقدوري مساعدتك فيما تريد.

- لا بأس، تلك مغامرة أقبل بها، فأنا لم أحضر إلى «واشنطن» إلا لاقتناص هذه الفرصة، وإنّه لَيُساورني حدسٌ بأنك قادرٌ على مساعدتي.

استرسل «براونينغ» في إطلاع وكيل الوزارة على الخدمة التي يريدُ منه أن يُسديها له.. أخبره عن السبب الذي يجعله يعتقد أنه خير من يقوم بذلك العمل.. كان وكيل الوزارة يومئ برأسه بين الحين والآخر.. سرد «براونينغ» على وكيل الوزارة كل ما يتعلق بالعمل الذي يريده منه، ولم يكن من الأخير إلا الإيماء برأسه بصمت.. وما إن فرغ «براونينغ» من حديثه، حتى انهمك وكيل الوزارة في تفكيرٍ عميق، ثم أخبر «براونينغ» أنهم قد يواجهون بعض المتاعب مع إحدى الشخصيات، وأن تلك المتاعب غير عصية على الحلّ، ذلك أن الرجل الذي بيده القرار صديق مقربٌ من وكيل الوزارة، وبذلك، أكّدَ وكيل الوزارة لـ«براونينغ» أنه يمكنُ ترتيب الأمور، وأنّ كل شيءٍ سوف يكون على ما يُرام.

في تلك اللحظة، تنفّسَ «براونينغ» الصّعداء، وارتسمت على وجهه ابتسامةٌ عريضة وقال:

- أخيراً يا «جو»..! ينبغي أن نتبادل الأنخاب بهذه المناسبة.. هذا أفضل خبر سمعته منذُ...

قطع حديثه وأشار للنادل الذي حضر على الفور.. طلب وكيل الوزارة كأساً من الـ«كورديال» فيما طلب «براونينغ» كأساً من الـ«سكوتش».. أحضر النادل الشراب ووضعه على المنضدة وانصرف.. قال «براونينغ»:

- فيما يتعلق بالعمل الذي اتفقنا عليه، فإنني لن أضيف أكثر من أن أتمنى له النجاح، أما أنتَ يا «جو»، فإنني أقول إنكَ أفضل صديق أتبادل معه الأنخاب.

شرع الرجلان في تناول شرابهما.. رشف وكيل الوزارة رشفةً من كأسه، وشرب «براونينغ» ما يقرب من نصف كأسه.. نظر «براونينغ» إلى الكأس التي في يده وقال:

- هل تعلم يا «جو»؟.. إنني قلق بعض الشيء من ذلك الهراء، أقصد الهراء المتعلق بالنادي.

قال وكيل الوزارة بصوتٍ خافت:

- أجل، ماذا بشأن ذلك؟

- لا أدري كيف يستطيع شخص مثلك تحقيق أشياء ما كان في مقدوره تحقيقها في ألف سنة، غير أن...

وقبل أن يرفع «براونينغ» نظره عن الكأس التي في يده، أدركَ أن كلّ شيءٍ قد انهار، فاسترسل قائلاً:

- غير أن لساني خانني وأوردني موارد التهلكة، أليس كذلك؟

قال وكيل الوزارة وهو ينهضُ من مقعده:

- أجل يا «براونينغ» لقد أوردكَ لسانكَ موارد التهلكة، ينبغي أن أذهب.

أدار ظهره لـ«براونينغ»، وراح يبتعدُ شيئاً فشيئاً، وهو يمشي مشية فيها شيءٌ من الشّموخ.

* * *

جون أوهيرا:

كاتبٌ أمريكي وُلد بتاريخ 1905/12/31م في «بوستفيل» في ولاية بنسلفانيا. تتلمذ على نفسه بعد أن مات أبوه وهو في التاسعة عشرة من عمره. عمل مراسلاً صحفياً، وناقداً سينمائياً، ومُعلقاً إذاعياً، ووكيلاً صحفياً، وكاتباً لعمود ثابت في إحدى الصحف، فضلاً عن كتابة القصص القصيرة ونشرها في الصحف والمجلات.

من أعماله الروائية: «موعد في سمارا، 1934»، و«بترفيلد، 1935»، و«صديقي جو، 1940»، و«رغبة في الحياة، 1949»، و«فندق المزارعين، 1951»، و«من الشرفة، 1958»، و«إليزابيث أبيلتون، 1963»، وغيرها.

ومن مجموعاته القصصية: «ابن الطبيب وقصص أخرى، 1935»، و«الأيقونة، 1943»، و«صندوق الجحيم، 1947»، و«قبعة في السرير، 1963»، و«الحصان يعرف الطريق، 1964»، و«في انتظار الشتاء، 1966»، وغيرها.

* * *

مصدر الترجمة:

50 Great Short Stories/Edited by Milton Crane.- Bantam Books, New York, 1952.

الهوامش:

1- الأيقونة: هي الشّعار الذي تتخذه جماعة من الجماعات السياسية أو الاجتماعية علامةً لها، أو رمزاً مُعبراً عن هويتها، مثل الرموز التي اتخذتها النازية والماسونية وعبدة الشيطان.. إلخ. (المترجم)

2- كركند: جراد البحر، ضربٌ من الأحياء البحرية، يُقالُ إن فيه فوائد غذائية جمّة. (المُترجم)

3- نادي «بورك»: وسيتم الإشارة إليه لاحقاً باسم نادي «بورسيليان»، وهو نادٍ اجتماعيٌّ خاصٌّ بالذكور تابعٌ لجامعة هارفارد، تم تأسيسه في عام 1791م، وهو أحد الأندية الأبيقورية الداعية إلى الانهماك بالملذات، والخنزير هو الرمز المعتمد لهذا النادي، حيث يقتني أعضاؤه ساعات وسلاسل وعقود منقوش عليها صورة خنزير أو رأس خنزير. (المترجم)

4- نادي «بورسيليان»: تم الإشارة إليه آنفاً باسم «نادي بورك». (المترجم)

«اغتيال صدى الجبال»

للشاعر الروسي: فلاديميرفيسوتسكي*

ترجمها للإنجليزية: كاثرين هاميلتون

ترجمها عن الإنجليزية: رشا محمد

في الممرات الجبلية الساكنة

حيث تعجز المنحدرات الصخرية

عن التصدي لمسار الريح... لمسار الريح

وعلى ذرى السلاسل الشاهقة المحلقة

التي عجزت الكائنات الحية

عن الوصول إليها... الوصول إليها

عاش هناك ذات مرة،

صدى لطيف وأنيس... لطيف وأنيس

وما عكس من الأصوات كان عويلاً

وصراخاً ينم على اليأس الإنساني... اليأس الإنساني

وعندما اصطخب السكون وجاش

ثم هدأ وسكن

ككتلة علقت في الحلق... علقت في الحلق

وعندما انحدر أنينٌ مخنوق

لا يكاد يسمع له صوت

نزولاً عند الجرف... عند الجرف

وبنداء الاستغاثة الخافت ذاك أمسك الصدى، أمسك الصدى

وحمله جنيناً وألقى به بعناية بين يدي صديق

* مترجمة أردنية.

لم يكن هناك وقع أقدام أو أصوات غليظة

لذا لا يعقل أن يكونوا، أن يكونوا

مجرد رجال جردوا من المنطق

بفعل الشرب أو التخدير...، الشرب أو التخدير

إلا أنهم هبّوا للقتل لإسكات الحياة

في ذلك الوهد الصغير شديد الانحدار

وسرعان ما كُبّل الصدى، قُيّد واحتُجز

وتمّ تكميم فمه بفظاظة

واستمرت رياضتهم الشرسة والقاتلة

استمرت طوال الليل...، طوال الليل

وداسوا بأقدامهم على الصدى

وأخرسوا صوته

حتى لم يبق منه أي شيء...، أي شيء

ورغم إسكات الصدى

استمر القتل

واستمر إطلاق النار استمر حتى الفجر

وتساقطت الصخور وانهمرت كالدموع

فيما أجهشت المنحدرات بالبكاء

*** فلاديمير فيسوتسكي:**

- ولد الشاعر والملحن والمغني والممثل فلاديمير فيسوتسكي في موسكو في 1938/1/25، وعاش في الأورال ثم في ألمانيا، إلى أن عاد واستقر في موسكو بعد إنهاء المدرسة.

- درس الهندسة المدنية ثم تركها بعد عام لينتقل إلى دراسة الفن والمسرح. عمل في الغناء والمسرح والسينما وكتابة الشعر.

- اعتاد الناس على سماع أشعاره التي سجلوها وتناقلوها بصوته المميز.

- توفي في 1980/7/25، فسارت جنازته في موسكو، في موكب جنائزي لم تشهد مثله منذ وفاة ستالين.

مصدر الترجمة: من مجلة الأدب السوفيتي التي كانت تصدر عن اتحاد الكتاب السوفييت بلغات مختلفة. العدد العاشر من إصدار عام 1988



لوحة للفنانة يسرى علي الجعبري

مـقـــدمــــة:

العمارة.. الأصالة والمعاصرة، الفن والجمال

"لا يوجد مبنى مثالي، يصلح لكل بيئة ومناخ في العالم، لكل موقع ظروفه الخاصة به، والمبنى يصمم تبعاً لموقعه والمناخ السائد، فالمعماري يضيف إلى الطبيعة ما يتناسب معها، كأنه ينبع منها، وليس شاذاً مشوّهاً لها...".

المعماري العالمي: نورمان فوستر

في هذا الملف، تقدّم "أفكار" إلى قرائها ثمرة جهود، بذلها كُتّاب جادّون، من أجل إضافة شيء يتسم بالجدة والطرافة، والعمق والموضوعية، في موضوع لم يستهلك على الساحة الثقافية.

أول ما تتسم به مواد هذا الملف هو تعدد الأبعاد، فهناك البعد المحلي، والبعدان العربي والعالمي.. ثم تتسم مواد الملف بالشمول والتنوع في القضايا التي تتناولها فكرياً وجمالياً وبيئياً، كما قدّم الملف نماذج لتجارب معماريين ممن لهم أثر مميز، يستحق الكتابة عنه والتعريف به.

في هذا الملف عولجت قضايا أساسية في موضوع العمارة، في محاور متنوعة: الأصالة والمعاصرة؛ الاغتراب والتأصيل، الهوية العربية الإسلامية، الذائقة الجمالية، حيث يجد القارئ جانباً من الإجابات على ما يمكن أن تستفزه هذه المفردات من أسئلة، وما تتبناه من آراء، أدرجناها لتنقل وجهات نظر كُتّابها.

ولعلّ القارئ يلاحظ أننا توخينا الموضوعية في تناول الآراء المطروحة، فكانت الرؤى تتباعد وتتقارب من حيث منظور الزمن بين الحاضر والماضي، تأتلف وتختلف في اتجاهاتها.

وبعد، فلا يتسع المقام هنا، على مدى صفحات هذا الملف، ليفي موضوع العمارة ما يستحق؛ لاستيعاب محاوره الكثيرة، لكننا اكتفينا بتغطية عناصر وقضايا بارزة، تشير إلى معالم أساسية.

وما كان لهذا الملف أن يقول المزيد عن العمارة، وما كان له أن يستوعب أكثر مما استوعب.

مدير التحرير

مجدولين أبو الرب

الجمـــال....

هل هو كلفة زائدة على البناء؟

د. مهندس وضاح العابدي

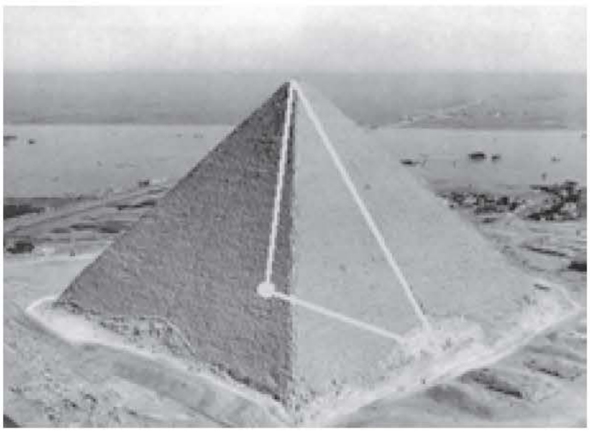
إن من يستعرض أغلب المباني التي شيدت أخيراً، خاصة تلك التي تبنيها شركات الإسكان، يلاحظ خلوها من أي لمحات فنية.. أو أي شخصية معمارية بالرغم من شواخصها التي تصرخ بأنها «شقق فخمة». أما المباني الحكومية أو العامة فلا يوجد في أغلبها ما يستحق أن ينشر في مجلة معمارية.

ورغم أن بعض هذه المباني تحوي أشكالاً زخرفية أو ألوان الحجر المتعددة. إلا أنها محاولات ساذجة بكلفة محدودة يتحكم بها أصحاب الإسكانات، ويصممها مهندسون معماريون محدودي الثقافة الفنية.. وتبدو وكأنها أضيفت للتصميم وليست نابعة منه، والهدف الأول والأخير هو التسويق المادي. بل لو أن هذه المباني خلت من تلك المحاولات واتبعت تصميماً بسيطاً خالياً منها لكان أفضل.



الجمال الحقيقي ينبع من معطيات البيئة كالاستعمال الصحيح للمواد المحلية ومعالجات الحماية من أشعة الشمس

وهذا يجرنا للخوض في موضوع جمال التصميم وهل هو ضرورة معمارية أم كلفة إضافية؟ الأصل أننا كعرب خضنا كل أبواب النهضة، بعد السبات العميق الذي غرقنا فيه لقرون عديدة، ماعدا باب الإبداع الفني في التصميم والنهوض بمستوى الذوق العام، ولم يعرف التاريخ حضارة دون أن يكون الإبداع الفني أحد أركانها.. فماذا لو خلت الحضارة الفرعونية من الأهرامات وتمثال أبو الهول وروعة أبي سنبل وذهبيات توت عنخ أمون والنقوش الفنية والرسومات الملونة التي زينت مقابر ملوكهم....؟



أهرامات مصر والنسبة الذهبية

وماذا لو لم تتزين الحضارة الإغريقية بجدارياتها وتماثيلها وتيجان أعمدتها من الدوري البسيط إلى الكورنثي

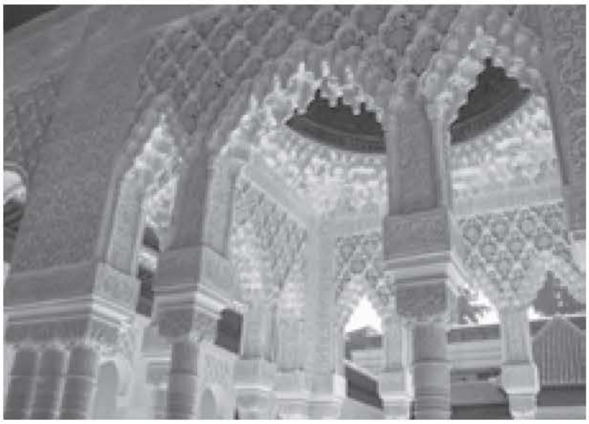
▸ كاتب أردني، مهندس معماري.

الغني بالزخارف النباتية وأشعار هوميروس..؟ أما حضارة بين النهرين، فماذا يتبقى لها لو خلت من بوابة وحدائق بابل أو تماثيل الأحصنة المجنحة أو جداريات ملاحمها؟ وغنيّ عن الذكر الحضارة الرومانية التي وصلت بالجمال الفني والمعماري إلى قمة تربعت على عرشها قروناً عديدة. وحضارة المايا في أميركا الجنوبية والتي تنافس نقوشها وأهراماتها وجمال تخطيط مدنها أحدث ابتكارات عصرنا هذا.. بل إن بعضهم يعتقد أنّ المعماري الأمريكي الأشهر فرانك لويد رايت قد استلهم منها الكثير.. حضارة الصين واليابان والهند أفرزت اشكالاً جمالية نعجز عن ذكر روائعها وفنونها كلها، ونذكر منها تاج محل وتماثيل بوذا المتعددة.



تاج محل في الهند

والحدائق الغناء التي يفوق جمالها كل خيال، أما زخرفة مبانيها فما زالت تلهم معماريي العالم وما زال أجمل أنواع القيشاني يدعى «البلاط الصيني»... أما الحضارة الإسلامية فقد بلغت بجمال تصاميمها قمة لم تبلغها أي حضارة أخرى، وهذا ليس تحيزاً مني، فقد قدر لي أن أتصل بأحد أبرز مصممي الديكور العالميين؛ وهو إيطالي، وعندما اطلع في مكتبتي على كتاب «أندرية باكارد» عن تراث العمارة الإسلامية في قصور ومساجد وعمائر المغرب، فتن بها لدرجة أن أغلب تصاميمه بعد ذلك استلهمت المقرنص الذي أبدع المغاربة بالتفنن به. ولا ننسى أن ملك تصميم الأزياء «إيف سان لوران» اختار بيتاً تراثياً في المغرب لسكناه لشدة إعجابه بجمال عمارته.



مثل على إبداع المقرنص في التراث الإسلامي

وقد تعمق إحساس المصمم المسلم بأسس الجمال الصافي لسبب ديني؛ حيث إن تحريم رسم الأشخاص أو نحت تماثيلهم جعله يركزعلى قواعد الجمال الأساسية كالنسبة والتناسب والرمزية والتباين في الأشكال والألوان، بالإضافة إلى أن القرآن خلق مصدراً هائلاً للتشكيل بالخط العربي، والأمثلة على ذلك كثيرة لعل أبرزها نقوش قصر الحمراء في غرناطة وزخارفه التي تسلب العقول والأفئدة. وعندما نظرت إلى (الشخشيخة) أي القبة التي تعلو ردهة رئيسية في القصر، وهي مكونة من مئات القطع من المقرنصات البيضاء الدقيقة التي تتراقص تحت الضوء، شعرت للمرة الأولى في حياتي بأني لا أستطيع أن أستوعب كل هذا الجمال. وجدير بالذكر أنني لاحظت أثناء زياراتي المتكررة لإسبانيا أن أغلب مباني المنتجعات السياحية التي تبني على طول الشواطئ الأندلسية تستلهم جمال العمارة الإسلامية وتطورها بطريقة جعلتني

أقف مشدوهاً أمام بعض هذه العمائر من شدة جمالها. وأمام سحر إحدى هذه القرى السياحية المقامة بالقرب من مدينة ماربيا، وعبقرية المصمم في تطوير العمارة الإسلامية، طلبت معرفة مصمم المشروع فاكتشفت أنه أرجنتيني الجنسية.



صورة من قصر الحمراء الذي يجتذب بجمال عمارته ملايين السياح سنوياً

عصر النهضة

وبعد أن تجلى الإبداع الإسلامي في القرون الذهبية للحضارة الإسلامية، والذي استمر حتى القرون الوسطى، بدأ عالمنا العربي والإسلامي فترة انحطاط عدا تركيا ومصر. بينما كانت هنالك نهضة في أوروبا استلهمت ابداعاتها من تراثها الإغريقي الروماني، وتوالت أعمال العباقرة أمثال ليوناردو دافنشي ومايكل أنجلو ورافيلو وبرنيني... إلخ حتى جاء عصر الإغراق في الزخرفة (الباروك)، واستمر ذلك حتى بداية القرن العشرين حين بدأت ثورة في جماليات العمارة والفنون والآداب انقلبت على كلاسيكيات عصر النهضة، واهتمت بالمضمون والفكرة وليس التقليد والمحاكاة لمخلوقات الله. فكان هنالك تكعيبية بيكاسو وسيريالية سلفادور دالي وتعبيرية فان جوخ وتأثيرية فلان وانطباعية علان.. وفي العمارة جاء فرانك لويد رايت ولوكوربوزييه وسرينيين واسكار نماير وجروبيوس وميس فاندي روه... إلخ.

أما عالمنا العربي، فبقي تأثيره سالباً متخبطاً في تقليده للإبداع الغربي أو تقليده السطحي لتراثنا دون أي تطوير على الروح العميقة لهذا التراث، بل تلبيس خارجي يعتمد مفردات تقليدية مثل القوس والمشربية تلصق على تصاميم مستلهمة من عمارة الغرب.

شراء الجمال

وعندما ارتفعت أسعار النفط وتفجرت الثروات عندنا ازدادت الفوضى المعمارية.. مثلنا في ذلك كمثل الفقير الذي ورث فجأة مالاً كثيراً فاندفع يبني يميناً وشمالاً مدناً وعمائر خالية من الفن الحقيقي، وأغلبها صمم بسرعة ومن قبل مهندسين حديثي التخرج... وبات الجمال في التصميم سلعة يسهل شراؤها للتباهي بين الآخرين، حيث أصبح الجمال داع من دواعي الجاه، وليس حاجة خاصة تعبر عن الأحاسيس الحقيقية للإنسان المعني بذلك... وبنيت مبان في مدننا تقلد البيت الأبيض الأميركي أو خزنة البتراء النبطية أو البيوت الهولندية.. وزين الكثير من بيوتنا بأسقف مائلة من القرميد والذي لا علاقة له بتراثنا، ووجد أصلاً في البلدان الباردة لمنع تجمع الثلوج فوق الأسطح.

وبالإضافة إلى أن الجمال هو ضرورة من ضروريات العمارة السليمة والتي مقوماتها (الوظيفة والقوة والجمال) فإنني أدعو إلى الارتفاع بمستوى الجمال في العمارة، بحيث يبنى على الأسس الصحيحة لقواعد علم الجمال من الوحدة العضوية والتباين والاتزان... إلخ، وبحيث يتم تطبيق ذلك من خلال تطوير تراثنا الفني.. ولتحقيق ذلك لا بد أولاً من خلق البيئة الفنية في المحيط الذي يتعامل معه الطفل؛ من البيت.. للشارع.. للمدرسة.. للمكتبة.. للدكان.. لصالة الألعاب... للمطعم.. لدار السينما... للحدائق العامة... إلخ، لكي نزرع في عقله الباطن الإحساس بالنسب الجميلة.. بحيث يسهل عليه، فيما بعد، استيعاب ما هو صحيح جمالياً ويعرض عن أساليب التجميل الساذجة.. وهذا الدور يقع على:

- **أولاً**: على هيئات تخطيط المدن والميادين والحدائق العامة، ولجان ترخيص الأبنية الخاصة والعامة بحيث تطعّم هذه المؤسسات بمعماريين وفنانين على مستوى رفيع.

- **وثانياً**: يأتي دور المدارس الأساسية والثانوية، والتي لا تكفي مناهجها الحالية لتغطية الجانب الفني الذي يجب تنميته في عقلية الطالب.. وغالباً ما تعامل دروس الفن في برامج الدراسة على أنها تأتي في الدرجة الثانية من الأهمية بالنسبة للمواد العلمية... أما جامعاتنا فإن غالب كلياتها غير الفنية أو المعمارية لا يوجد في مناهجها أي مساقات فنية، فكيف يستطيع خريجوها أن يتذوقوا الفن.. أو أن يحكموا عليه.. وبالتالي، كيف نستطيع أن نقوم بنهضة فنية دون جمهور...

- **وثالثاً**: أين هي المعاهد التى يستطيع أطفالنا أن يدرسوا فيها الرسم أو النحت في أوقات فراغهم أو عطلهم الأسبوعية أو الموسمية في مدننا أو قرانا؟ هنالك واحدة في عمان وهي تعمل في ساعات وأيام وأشهر محدودة، وأذكر هنا أنه بالإضافة إلى العديد من معاهد الفن في هولندا، فقد لاحظت أثناء زيارتي لمتحف فان جوخ أن به قاعة خاصة ليمارس فيها الأطفال هواية الرسم مزودة بكل ما يلزم من ألوان وفراشي وألواح وأوراق.. إلخ، وكل شيء مجاني، علماً بأن هولندا ليست من الدول الغنية.

ونحن مجبرون على الإسراع في الرقي بمستوى مفهوم الجمال لدى مصممي المدن والعمائر، والتي يشهد العالم العربي زخماً في إنشائها بسبب الثروة النفطية.. فالمدن الجديدة تغزو الصحراء، والطرق والجسور بمليارات الدولارات، والمجمعات السكنية والتجارية في كل مكان، أما الشواطئ فتتفاخر بالعمائر التي تشهق للسماء، مشاريع الفيلات الفخمة لم تكتفِ بالمدن، فأصبحت تنشأ داخل البحر في جزر صناعية بأشكال بهلوانية كشجرة النخيل أو خارطة العالم.. تصوروا أي قباحة سيحتويها كل هذا إذا لم يُبنَ على أساس من الجمال الحق، وأي حضارة هذه التي سنورثها للأجيال إذا خلت من ذوق فني رفيع.

ويجب أن أشدد هنا على أن الجمال الحقيقي لا يرتبط بالثروة، فهو أقرب للصوفي منه للمليونير... ويا ليت أغلب ما بني في عالمنا العربي، بالفترة الأخيرة، اعتمد البساطة غير المكلفة بدل (التعجيق) المكلف.. فالتصميم الجميل البسيط يختزل آلاف الخطوط في خط معين تبدعه يد المعماري الموهوب؛ كما قال المعماري الشهير ميس فان دي روه: «الكثير في القليل».

الوظيفة والجمال

قد يعتقد بعض الناس أن هنالك تعارضًا بين الوظيفة والجمال، وهذا غير صحيح.. والأمثلة كثيرة، ولنبدأ بخلق الله، فالجسم السليم هو الجسم الجميل، وأي تشوه به يكون دلالة على المرض، أما في قطاع الإنشاءات فمعروف أن منحنى القطع المكافئ يعتبر من أفضل الأشكال المعتمدة في تحمل وتوزيع الأحمال والأوزان الإنشائية في المباني أو الجسور، وهو من أجمل المنحنيات، وقد اعتمده معماريون كشكل عام لمبانيهم أو أجزاء منها.



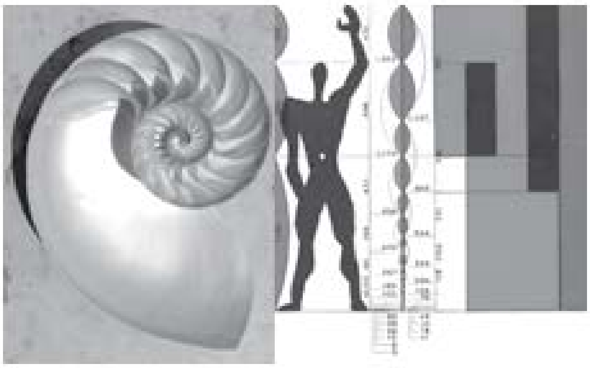
كنيسة في إيطاليا على شكل القطع المكافىء

ومثل آخر لو نظرنا إلى داخل أي كمبيوتر لرأينا غابة من شبكات ودوائر إلكترونية غاية في الجمال والتنسيق والترتيب المتقن، ولولا هذا الترتيب لما أمكن حشر كل هذه الكمية الهائلة من الشبكات في مساحة لا تتعدى راحة اليد أو حتى في إصبع منها، وأذكر أن صورة ملونة لدوائر كمبيوتر شخصي فازت بجائزة في مسابقة للتصوير الفوتوغرافي، وفي رأيي أنه كلما ارتقينا بالوظيفة كلما اقتربنا من جمال أكثر.

إن تطبيق النسبة الذهبية (نسبة جميلة عبارة عن تناسب الأطوال بين قيمتين عدديتين تحققان تلك النسبة، إذا قسمنا خطاً مستقيماً إلى جزئين: طويل وقصير، كانت نسبة الطول كاملاً إلى الجزء الكبير منه، مثل نسبة الجزء الكبير للصغير)، يكسب كل ما نصممه في شتى مجالات الحياة جمالاً واتقاناً، فيجعل منه عملاً إبداعياً، وهذه النسبة الثابتة هي أحد أسرار الجمال من حولنا في هذا الكون، فالتناسب بشكل عام: المبني على الاتزان بين الأطوال مقياس لكل ما هو جذاب وجميل ومريح للعين، وقد اكتُشف أن تلك النسبة متواجدة في كل شيء في الطبيعة بدرجة مدهشة، وكانت وما زالت مرجعاً للإبداع للمصممين عبر التاريخ منذ الفراعنة الذين استخدموها في الهرم الاكبر، حيث أن النسبة بين المسافة من قمة الهرم إلى منتصف أحد أضلاع وجه الهرم، والمسافة بين النقطة نفسها حتى مركز قاعدة الهرم مربعاً، تساوي النسبة الذهبية، وقد بنى عليها المعماري الأشهر لوكوربوزييه «موديله»: أي مرجعه في نمط التصميم، كما ظهرت في لوحات ليوناردو دافنشي وسلفادور دالي وغيرهم.

وهذه النسبة موجودة في العديد من مخلوقات الله كصدفة الحلزون.. والدلفين.. والفراشات.. وفي توزيع بذور زهرة عباد الشمس، وفي تركيبة خلية النحل: حيث إن عدد الإناث في أي خلية نحل يفوق عدد الذكور بمقدار النسبة الذهبية نفسه... وهي النسبة نفسها للمسافة بين أعلى رأس الإنسان إلى أخمص قدميه مقسومة على المسافة من السرة إلى الأرض، والمسافة بين خصر الإنسان إلى الأرض مقسومة على المسافة بين الركبة والأرض، وكذلك المسافة من الكتف لأطراف الأصابع إذا قسمناها على المسافة من الكوع لأطراف الأصابع، وكذلك المسافة بين الورك إلى الأرض اذا قسمناها على المسافة بين الركبة والأرض، وحتى في وجه الإنسان فإن أدق التفاصيل تخضع أيضاً للنسبة الذهبية، حتى إن سلاميات الأصابع وأصابع القدمين والحبل الشوكي ونسبة الوجه إلى الجسم كلها تعود إلى هذه النسبة، وعليه فإن جسم الإنسان يعد تجسيداً حياً للنسبة الذهبية، وليس هنالك شك لدى أحد أن هذه النسبة كانت من دواعي الوظيفة في هذه المخلوقات، لأن الله سبحانه لم يخلق شيئاً عبثاً ﴿أفحسبتم أنما خلقناكم عبثاً﴾ (سورة المؤمنون الآية 115).

وقد برزت أخيراً مقولة إن نسبة المسافة بين مدينة مكة المكرمة والقطب الشمالي إلى المسافة بينها وبين القطب الجنوبي هي النسبة الذهبية نفسها.

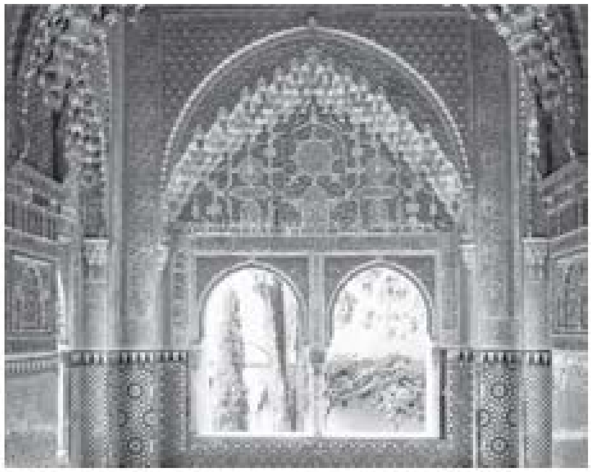


النسبة الذهبية وجسم الإنسان حسب لوكوربوزييه النسبة الذهبية في صدفة الحلزون

العرب والجمال

على الرغم من اعتقادي بأنه لا فرق بين عربي وأعجمي في موضوع تذوق الجمال أو إبداعه إذا توفرت لهما الظروف

نفسها، بل إن جمال تراث العمارة العربية الإسلامية يفوق برأيي كل جمال الحضارات الأخرى، بل إنّ هذا هو رأي كثير من جهابذة العمارة الأجانب، وبالإضافة إلى ما ذكرته سابقاً في هذا المجال، أذكر قول المعماري الأشهر في أميركا فرانك لويد رايت عندما زار مسجد السلطان حسن في القاهرة: «إن هذا المبنى يحوي بعضاً من أجمل النسب».



كل هذا الجمال ابدعه الفنان المسلم قبل قرون

ولكن عصر الظلام العلمي والفني الذي عرفناه فيه في القرون الأخيرة، بالإضافة إلى تسليم مسؤولية التصميم المعماري والحضري لمهندسين أغرار حديثي التخرج؛ بسبب نقص الكفاءات، أدى إلى هبوط الذوق العام ونشوء تعريفات مضللة وساذجة للجمال في العمارة والفنون التشكيلية، بحيث أصبح الإغراق في الزخارف غير المترابطة شكلاً وروحاً مرجعاً للتعريف بالجمال، وهذا له ثلاثة أسباب رئيسة:

- **الأول:** إن الغالبية من المهندسين المعماريين اختاروا دراسة العمارة على أساس علمي، وظنوا أنها رياضيات وميكانيكا وهندسة فراغية، وأن تفوقهم في هذه العلوم يعني تفوقهم في العمارة، وأكدت اغلب جامعاتنا هذا المعنى لأنها تعتمد معدل التوجيهي أساساً للقبول، وليس استعداد الطالب في هذا المجال عبر امتحان قدرات، ولهذا لم يخطر ببال أغلب الملتحقين بدراسة العمارة أن «الموهبة» هي المحرك الأساس في هذا المجال، فكان إنتاجهم بعد التخرج خالياً من أي لمحات فنية أو جمالية، وعندما حاولوا تعويض نقص الموهبة بالتقليد أو الاقتباس السطحي من التراث أو الآخرين الموهوبين أصبحت ورطتهم أكبر... وعندما فشل كل هذا لجأوا إلى خفض ما يتقاضوه كأتعاب لقاء تصميماتهم فتلقفهم تجار العمار من أصحاب الإسكانات أو العمارات العامة التي تنفذ على أساس تجاري، وللأسف فإن مشاريع المباني العامة الحكومية تطرح على شكل عطاءات لاستدراج السعر الأقل.

- **الثاني:** إن ضعف مكانة المهندس المعماري المادية والشخصية جعل أصحاب العمل يفرضون ذوقهم الخاص على التصميم بدلاً من العكس، بل إني أتذكر أن بعض الزبائن كان يحضر صوراً لمبنى ما، رأوه في مكان ما، ويريد فرضه على المهندس وعلى الموقع وعلى الوظيفة.

- **الثالث:** حسب أنظمة نقابة المهندسين فليس أسهل على مهندس لديه خبرة سنوات قليلة أن يفتح مكتباً هندسياً، لهذا أصبح بإمكان أي مهندس لم يلقَ عملاً يناسبه لدى جهة خاصة أو حكومية أن يفتح مكتباً، أو إذا كان المهندس متخرجاً من جامعة لا تعجب صاحب العمل -كأن يكون متخرجاً من جامعة أوروبية شرقية أو شرق آسيوية فإنه يجد نفسه مجبراً على سلوك طريق آخر ملجأ له ألا وهو افتتاح مكتب للتصميم.

- **الرابع:** من الذي يشرف على المساقات الفنية في الجامعات ومعاهد الفنون التشكيلية؟ وما هي مؤهلات المدرسين فيها ومدى تواصلهم مع ما يحدث في عالم الفن على مستوى الكون كله؟ وهو عالم دائم الحركة والتجدد وبسرعة مذهلة، ومن منهم صاحب تجربة فنية واضحة أو إنتاج رائج في السوق؟، علماً بأن أغلب جامعاتنا تحظر على أساتذتها أي نشاط خارج أسوار الجامعة.

الجمال لغة العالم

في عالم اليوم تتراجع تدريجياً لغة الكلمات وتتقدم لغة الصور. فعواصم العالم تتبارى في اختيار أجمل مبانيها أو معالمها الفنية ليعبر عنها ويرمز لها، ومن هنا أصبح برج إيفل يعني باريس، وتمثال الحرية يعني نيويورك، ومبنى الكرملين هو موسكو، والأهرامات هي القاهرة.. وتتوالى الأمثلة. وأحب هنا أن أنوّه بأوبرا سيدني التي أصبحت، لا ترمز إلى سدني فقط، بل لأستراليا كلها.. فهذا المبنى البالغ الجمال أصبح مقصداً للسياح بحيث بات مصدراً من مصادر الدخل لدولة أستراليا. وبالتالي، فإن الكلفة الإضافية التي يكلفها هذا الجمال عادت بأضعاف مضاعفة على صاحب المشروع.. فهل بعد كل هذا يبقى من يدّعي أنّ الجمال في العمارة هو عبء إضافي لا داعي له؟



أوبرا سيدني في أستراليا

عمــارة من وحــي الطبيعــة!

د. أيوب أبودية

يقولون إن العمارة الجميلة والصحية والمستدامة تكون روحها متحدة مع الطبيعة من حولها مادة ومقياساً ولوناً وبهاءً، أما العمارة الوظيفية فقلبها النابض هو الإنسان الحي الذي يسبغ عليها تلك الروح لتلبي احتياجاته، فيحيل موئله إلى كائن حي يتنفس الهواء العليل ويطلق الزفير، وأيضاً يحيله إلى نظام متكامل يستهلك الحد الأدنى من الطاقة والمياه، مصمم تصميماً مناخياً ملائماً لبيئته؛ بحيث ينتفع من طاقة الشمس وحركة الرياح ويطلق الفضلات ويعيد تدويرها إذا أمكن. أما انسجام الروح مع القلب) أو الجسد- الوظيفة العملية (فهو دور المعماري البارع الذي يسبق عصره في الزمن، والذي يستخدم بجسارة ما توصلت إليه التقانة المعاصرة، ولكنه في الوقت نفسه لا يتخلى عن روحه الأصيلة وموروثه الضارب في جذور التاريخ، إنما ليس على حساب احتياجاته العضوية والنفسية المعاصرة!

تتحايث الأبنية البيئية وتتحد مع العناصر الطبيعية من حولهـا، كالتصاق البنـاء بصخـرتين ضخمتين من جهتين، فيما يلتصق البناء بالأرض بطبيعة الحال، كما يظهر في الصورة (1)، إذ يسهم الالتصاق من الجهتين المتقابلتين في تلطيف جو البناء من الداخل نتيجة تدني الفقدان الحراري للطاقة إلى الخارج في فصل الشتاء، وبالتالي يجعل البناء موفراً للطاقة في فصل الشتاء البارد، كما يجعله لطيفاً صيفاً نتيجة استقرار درجة حرارة كتلة الصخرتين الملتصقتين بالبناء.



صورة (1) بناء يلتصق بصخرتين من الجهتين المتقابلتين

باحث وكاتب أردني، مهندس استشاري.

ففي فصل الشتاء يستمد البناء حرارته من الصخر المتصل بالقشرة الأرضية المستقرة نسبياً بفعل ارتباطها بكتلة كبيرة لا تتغير درجة حرارتها كثيراً خلال الفصول. كما نشاهد في الصورة الثانية أيضاً، الأمر الذي يجعل من هذا المؤثل بناء أخضر يتحد في روحه مع الطبيعة من حوله اتحاد الروح بالجسد، ولا يستهلك سوى الحد الأدنى من الطاقة، فضلاً عن أنه يجعله مريحاً حرارياً لقاطنيه.

والعمارة المستمدة من وحي بيئتها تنسجم مع الطبيعة من حيث اللون والطرز المعمارية ومواد البناء المستخدمة، كما في الصورة (2)، فمتى استخدمت مواد بناء من البيئة المحيطة قل الضرر الذي يلحق بالبيئة نتيجة استقرار امتصاص أشعة الشمس أو عكسها، فضلاً عن استقرار التربة من حولها. كذلك ينخفض حجم التلوث الناجم عن إنتاج مواد البناء ونقلها إلى الموقع، أو بفعل إخراجها منه كنانج الحفريات وفضلات البناء مثلاً. فعندما يتم التخلص من المواد الناتجة عن البناء فإنها لا تلوث البيئة لأنها مستمدة من البيئة نفسها.

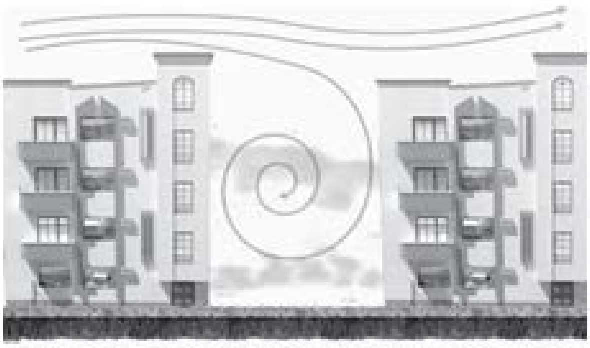


صورة (2) استخدام مواد بناء من بيئة طبيعية

ويلاحظ في الصورة نفسها أن المنزل المقام على سفح جبل كان قد استخدم مواد بناء محلية من مواقع متاخمة له، كالصخر الكلسي الذي يظهر في الأدراج الخارجية المكشوفة، كذلك تمت تغطية سقفه بالقش الناتج عن الزراعة في تلك المنطقة، فغدا في مجمله جزءاً من البيئة الطبيعية منسجماً معها كل الانسجام.

لاحظ أيضاً الممرات حول البناء وهي منحوتة في الصخر الطبيعي وكذلك الجدران الاستنادية؛ أما نوافذ المنزل وبابه الرئيسي فمصنوعة من مواد خشبية مستمدة من البيئة المحلية كذلك؛ فالبناء الظاهر على سفح الجبل قد استثمر الطبيعة من حوله أيما استثمار واندغم فيها أي اندغام!

كذلك هي الحال في اختيار الأشجار والنباتات المناسبة للموقع والتي تنسجم مع بيئتها تمام الانسجام من حيث إدارتها للموارد الطبيعية من حولها: الغذاء، الماء، التربة... إلخ. فلا يعقل أن نزرع نخيلاً في مناطق جافة أو نزرع الحمضيات في مناطق باردة. وكذلك ينبغي أن ننتبه إلى مضار جذور بعض الأشجار على تربة الأساسات من حيث امتصاصها للرطوبة من التربة، ونتائج ذلك على التغير الحجمي الذي يصاحبها والأثر السلبي على الأبنية وتشققها.



صورة (3) حركة الهواء المؤثرة بين الابنية

ومن الضروري التنبه إلى أثر زراعة الأشجار بين مبنيين متجاورين فرضته علينا الطبيعة أو البيئة المبنية The Built Environment، وذلك بهدف معرفة نمط تغير حركة الرياح وسرعاتها عندما نقوم بزراعة الأشجار وما يحدث نتيجة

ذلك من أضرار. وبمعنى آخر فإن تزاوج عناصر الطبيعة مع عمارة الطبيعة، ربما يؤدي إلى خلق حالات بحاجة إلى دراسة معمقة لاجتناب أضرار هذا التزاوج! ففي الحالة الظاهرة في الصورة (3) يتضح ركود الهواء بين المبنيين، ولكن يبدو أن حركة دوران الهواء توحي بتحرك مستمر وضغط مرتفع، الأمر الذي يظهر كأنه يسهم في فقدان الحرارة من الأبنية في فصل الشتاء! ولكن الحقيقة تتمثل في أن سرعة الرياح وضغط الهواء في هكذا مناطق يكون قليلاً، لذلك يقل تبدل الهواء الداخلي للأبنية، مما يجعلها مرتاحة حرارياً خلال فصل الشتاء، باستثناء الأبنية المقامة في المناطق الشديدة الحرارة التي ربما تجد في هكذا ركود ميزة سلبية في فصل الصيف الشديد الحرارة؛ ولكن اللافت في الشكل أن الهواء الملوث في المدن سوف يستقر بين البنائين، وبدوره سوف يلوث هواء الأبنية من الداخل، لذلك، فإن إدخال عناصر طبيعية بين البنائين قد يسهم أحياناً في خفض كميات هواء المدن الملوث المتسربة إلى داخل الأبنية.



صورة (4) تباطؤ حركة الهواء بفعل الاشجار الواقعة بين الابنية

يتضح لنا من الصورة (4)، وبالرغم من تباطؤ حركة الرياح بين البنائين، فإن نوعية الهواء تكون أفضل في ظل زراعة الأشجار حيث يبقى الهواء الملوث داخل المدن بعيداً نسبياً عن قاطني الأبنية، فيما تقوم الوظيفة العضوية للأشجار بتنقية الهواء نسبياً، لذلك ينبغي أن تتم دراسة حركة الهواء حول البناء بحيث تسمح بحركة الهواء في فصل الصيف بهدف تلطيف الجو، وبخاصة في المناطق الحارة، وبناء عليه يغدو تصميم العمارة المستمدة من وحي الطبيعة في غاية التعقيد عندما تتداخل معايير لا حصر لها في تصميم الأبنية، الأمر الذي يجعل من التصميم المعماري مهمة في غاية الصعوبة وتتطلب مهارة عالية وموهبة خاصة وخيال خصب وتجارب عملية غارقة في التحديث.

ربما كان أجدادنا على علم بكل هذه المتغيرات والمعايير المعقدة، فهل وضع أجدادنا في الماضي معايير معينة لأبنيتهم جعلتها منسجمة مع الطبيعة والبيئة، أم إنها جاءت نتيجة ممارسة طبيعية توارثها الخلف عن السلف؟

ولماذا كان أجدادنا يشعرون بالدفء في فصل الشتاء البارد في بيوتهم المتواضعة التي أنشأوها من الطين المخلوط بالقش ومن الحجارة الطبيعية؟

ولماذا لا نشعر نحن بالراحة في بيوتنا الحديثة المبنية على أحسن طراز وباستعمال أفضل التقانات ومواد البناء المتطورة المعاصرة؟

إن درجة حرارة هواء المنزل الداخلي التي يشعر عندها الإنسان بالراحة في داخل منزله هي حوالى 20 درجة مئوية شتاءً، وذلك عندما يكون معدل درجة حرارة أسطح الجدران من الداخل (MRT) حوالى 17 – 27 درجة مئوية، أما في فصل الصيف فتكون درجة حرارة الهواء الداخلي المريحة نحو 25 درجة مئوية صيفاً وذلك إذا كان معدل درجة حرارة الجدران السطحية تتراوح بين 12 – 19 درجة مئوية، فإذا كانت سماكة الجدران الخارجية والأسقف كبيرة، وإذا تميزت نوعية مواد

البناء بموصليتها القليلة للحرارة، فإن الحرارة سوف تبقى ثابتة تقريباً دون أن تتأثر بالعوامل الجوية الخارجية، وبالتالي يكون الفرق قليلاً بين درجة حرارة الهواء في داخل البناء ومعدل درجة حرارة أسطح الجدران من الداخل.

وإذا أضفنا إلى تلك الميزات مساحة الفتحات الخارجية ومواقعها، التي عادة ما كانت صغيرة مقارنة بالفتحات في الأبنية الحديثة، فإن فقدان الحرارة سيكون قليلاً جداً في فصل الشتاء. وبالمقابل، يكون اكتساب الحرارة الخارجية قليلاً جداً في فصل الصيف.

كذلك فإنّ ارتفاع سقف المنازل لم يكن كبيراً في بيوت أجدادنا التي كانت تقام في المناطق الباردة، إلا في حالات استثنائية تلبية لاحتياجات جمالية أو طبغرافية أو وظيفية، فيما كان عكس ذلك صحيحاً في المناطق الحارة. ولم تكن مساحة الأبنية كبيرة، إلا في الحالات الخاصة. لذلك، كانت تدفئة المساكن في فصل الشتاء ممكنة بكل يسر وسهولة.

وتجدر الإشارة إلى أن التدفئة بالحطب في فصل الشتاء كانت توفر فائدة إضافية، ففضلاً عن استعمال الحطب للتدفئة والطبخ معاً، فإنه غالباً ما كان الحطب يظل مشتعلاً أغلب ساعات النهار والليل. فبعد التعليلة والسمر عند المساء كان يظل الجمر يدفئ البيت حتى بزوغ الفجر، حيث كانت النار توقد مرة أخرى من جديد عبر الحطب الطبيعي من نتاج البيئة الطبيعية المستدامة، وليس بالاعتداء على الثروة الحرجية.

إن الفائدة المكتسبة من الاستمرار في إشعال النار كبيرة جداً لتوفير الراحة الحرارية للمنازل، إذ إنّ ذلك يؤدي إلى عدم انقطاع تزويد الجدران الداخلية والسقوف بالحرارة، الأمر الذي كان يجعل من درجة حرارة هذه الجدران مرتفعة نسبياً في فصل الشتاء، وبالتالي ما انفكت الجدران والسقوف تشع حرارة، شأنها شأن المشعات الحرارية الحديثة (الروديترات). وبذلك يصبح المنزل دافئاً طوال اليوم وخلال ساعات الليل، ويكون مريحاً باستمرار، ولا يمكن أن يتكاثف على سطحه بخار الماء الداخلي، وبالتالي لا يمكن أن ينمو العفن عليه أو أن تشوهه الرطوبة.

ولا شك في أن هذا الأسلوب المستخدم للتدفئة كان يستغل الطاقة الحرارية الناجمة عن الاحتراق بكفاءَة تامة، فلم تكن توجد فتحات خارجية كبيرة في أغلب الأحيان، وبالتالي لم يكن هناك مهارب للحرارة تسهم في فقدان الطاقة إلى الخارج. وإذا أضفنا أنّ عدد السكان لكل متر مربع من الأبنية كان أعظم في بيوت الأجداد، فإننا نستطيع تفسير دفء بيتهم، حيث كان الناس أنفسهم يسهمون في تدفئة الفناءَات الداخلية بإشعاع أجسادهم الطبيعية للحرارة.

ويمكننا إضافة مسألة أخرى كانت تساعد على شعور قاطني منازل الأجداد براحة أكبر عند درجات داخلية أقل في فصل الشتاء. وهذه المسألة تتمثل في حقيقة أنهم كانوا يرتدون الملابس الصوفية الدافئة أثناء الليل، وهي مواد عازلة مستمدة من الطبيعة أيضاً، فإنهم كانوا يضعون الصوف من تحتهم وفوقهم وينامون بفرواتهم الدافئة، فلم يفعلوا كما نفعل نحن اليوم، ننام بألبسة خفيفة ونتذمر من شدة البرد!

كذلك كانت مقاومة الإنسان القديم أعظم، ولديه القدرة على مقاومة الحرارة المتدنية، وكان أجدادنا أصحاب همة ونشاط يجمعون الحطب ويعملون بلا كلل أو تعب. وإذا اجتمعت هذه العوامل جميعها يمكننا القول إن درجة الحرارة، التي كانت تجعل أجدادنا يشعرون بالراحة الحرارية عندها في فصل الشتاء، على الأرجح أنها كانت أقل بعدة درجات من الدرجة التي نشعر عندها بالراحة الحرارية اليوم في فصل

الشتاء. فإذا كانت درجة الحرارة للهواء الداخلي التي نشعر عندها بالراحة اليوم هي عشرين درجة مئوية، فربما كانت حاجتهم للراحة لا تتطلب أكثر من درجة حرارة 17 - 18 درجة.

ولا شك في أن درجة حرارة الجدران والسطوح لم تكن مرتفعة كثيراً في فصل الصيف الحار، وذلك نتيجة مواد البناء المستعملة من الطين والقش والحجارة المائلة إلى اللون الأصفر والبني الفاتح التي لا يزيد امتصاصها لأشعة الشمس الساقطة عليها عن 30%. وبالمقابل، فإن الأبنية الحديثة تمتص كميات كبيرة من أشعة الشمس (حوالى نصف الأشعة الساقطة عليها أو أكثر)، وبخاصة الخرسانة والحجر الأبيض أو الرخام. وإذا كانت السطوح الحديثة مدهونة باللون الأسود فسيكون الوضع أسوأ بكثير. فإذا كانت درجة حرارة الهواء الخارجي في الظل هي 40 درجة في فصل الصيف الحار، فإن درجة حرارة السطح الأسود، كالأسقف المدهونة بالقطران مثلاً، قد تبلغ 70 درجة مئوية أو أكثر. أما الحجر فربما تصل حرارته إلى 50 درجة أو أكثر قليلاً؛ أما إذا كانت السقوف مصنوعة من الطين والقش فلن ترتفع درجة حرارة سطحها عن 40 درجة كمعدل عام خلال فصل الصيف. وعليه، فإن افتقار الأبنية الحديثة لمواد بناء مناسبة هو ما يجعل من بيوتنا التقليدية المعاصرة أفراناً حارة بالكاد تستطيع أجهزة التبريد تلطيف أجوائها.

ويمكننا أن نضيف إلى ما سلف، أن سقوف الأبنية القديمة كانت أكثر دفئاً من سقوف الأبنية الحديثة، فإذا علمنا أن حوالى 40 % من الطاقة الحرارية يتم فقدها عبر السقوف، فإننا نستطيع فهم السبب الذي من أجله قام أجدادنا بحماية سقوفهم بطبقة سميكة من الطين والقش المحمولة على طبقات من القصب أو الخشب والتي لم تكن تفقد بالانبعاث Emissivity أكثر من 50 % من الحرارة، بينما تفقد الأبنية المغطاة بالحجارة البيضاء أو الرخام أو الخرسانة حوالى 90 % من الطاقة الحرارية التي تكتسبها عناصر البناء الخارجية من تدفئة المنزل. فضلاً عن ما سلف فإن أجدادنا كانوا أحياناً يقومون بتخزين القش والحطب فوق السطح، الأمر الذي كان يجعل منه سطحاً دافئاً شتاءً ولطيفاً صيفاً.

لقد كان أجدادنا أكثر إدراكاً منا لأهمية الراحة الحرارية في داخل الأبنية، وقد وفرّت لهم بيوتهم التي استمدت روحها من وحي الطبيعة تلك الراحة، وجعلتهم يعشقون أبنيتهم ويهيمون ولعاً بها على عكس ما نشعر به اليوم تجاه بيوتنا غير المدروسة حرارياً كما ينبغي، والتي تشكل مصدر إزعاج لنا وعدم راحة، وبخاصة عندما ينمو العفن على أسطحها الداخلية وتتكاثر أبواغ العفن مطلقة رائحتها الكريهة، ومسببة الأمراض التنفسية والحساسية.

ويضاف إلى عناصر الجمال والراحة النفسية لون طين السهول الصلصالي، المحبب إلى وجدان الفلاح وجوانحه، ربما يكون اللون المناسب للأبنية التي تستمد روحها من وحي الطبيعة في المناطق الريفية الزراعية؛ بحيث تكون الأبنية هناك موفرة للطاقة ومنسجمة مع البيئة! أليست بيوت الطين المخلوط بالقش والتبن بيوتاً خضراء منسجمة مع البيئة من حولها، رفيقة بها وبساكنيها من أصحاب الموائل الاصطناعية من حيث صحتهم النفسية والبدنية؟

انظر سقوف القرية الظاهرة في الصورة (5)، وهي سقوف مصنوعة من الطين المخلوط بالقش والتبن! انظر كذلك كيف تتراص الأبنية لمنع فقدان الحرارة في فصل الشتاء ولتظليل بعضها بعضاً في فصل الصيف الحار.



صورة (5) قرية السماكية من قرى الكرك - الاردن

انظر كذلك إلى لون الأبنية الطبيعي، ومواد البناء المحلية المستخدمة في البناء (الصلصال والحجارة)، فضلاً عن الفتحات الخارجية من أبواب ونوافذ غير مبالغ بأحجامها، على عكس ما نفعل اليوم عندما نسعى لأن تجعل النوافذ والأبواب أكبر ما يمكن، وأنظر كذلك كيف تتجه صوب الجنوب للانتفاع من أشعة الشمس الطبيعية في فصل الشتاء البارد. أليست هذه جميعها من المواصفات الضرورية للأبنية الخضراء كي تكون خضراء فعلاً ومستمدة من وحي الطبيعة؟ ولكن، هل لاختيار مواقع الأبنية أيضاً مساهمة في العمارة المستوحاة من الطبيعة؟

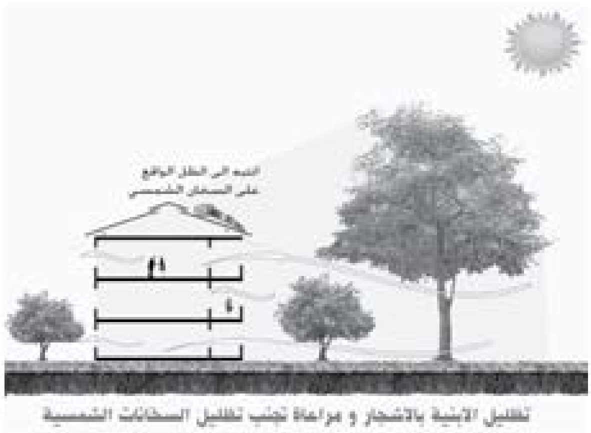
إن اختيار مواقع الأبنية الخضراء بصورة طبيعية، هو الذي يسهم في جعل هذه الأبنية من وحي الطبيعة بالفعل؛ فهل يجوز أن نقرر بناء بيت بيئي في منطقة نائية ثم نشرع بعدها في تسوية الطرق وتعبيدها وتمديد المياه والكهرباء ونقل المواد الإنشائية إليه من مناطق بعيدة؟ لذلك، يفضل توافر المواد الضرورية للبناء بالقرب من الموقع، كحجر البناء والرمل والركام Aggregate، مثلاً، إذ يؤدي نقل المواد المطلوبة للإنشاءات من مسافات بعيدة إلى استهلاك كبير في الطاقة، كالديزل (المازوت) المستخدم في وسائط النقل، على سبيل المثال، فضلاً عن انبعاث الأغبرة وإطلاق الغازات المرتبطة بالانحباس الحراري وبخاصة ثاني أكسيد الكربون والميثان ومركبات الكلوروفلوروكربون، الأمر الذي يؤدي إلى تعرية سطح الأرض وانبعاث الأغبرة وإطلاق غازات الدفيئة وازدياد التلوث الصوتي والبصري وفتح المجال لانجراف التربة وما إلى ذلك.

لا نعتقد أن ذلك البناء يمكن تسميته بناءً من وحي الطبيعة، فكلما كان موقع البناء أقرب إلى الخدمات العامة أصبح أكثر خضرة ورفقاً بالبيئة. إن اختيار المواقع المقترحة لإقامة الأبنية البيئية عليها يعتمد على عدة عوامل، منها أيضاً توافر مصادر الطاقة النظيفة والمتجددة التي سوف تستخدم في المشروع؛ فإذا كانت شدة الإشعاع الشمسي هي العامل الحرج، فإننا نبحث عن مكان مناسب لذلك بعيداً عن مناطق الغابات أو سفوح الجبال الشمالية أو المناطق الجنوبية المعادية لأبنية شاهقة (في النصف الشمالي من الكرة الأرضية) أو المناطق المغبرة كثيراً.

أما إذا كان مصدر الطاقة المتجددة هو شدة الرياح، فإنه ينبغي أن نبحث عن مواقع مناسبة قريبة من المناطق التي تشتد فيها الرياح، وذلك كي يكون مصدر الطاقة قريباً وفي متناول اليد وبعيداً عن أي معيقات كبيرة، فلا يستدعي الأمر عندها إقامة بنية تحتية كبيرة. وإذا كان مصدر الطاقة المتجددة في جوف الأرض، فإنه ينبغي علينا الاقتراب من مصادر المياه الجوفية الحارة، وإقامة التوازن بين بُعد الموقع عن الخدمات العامة وقيمة مصادر الطاقة المتجددة.

ومن العوامل التي تؤثر على سرعة الرياح كثافة الأشجار وارتفاعها والغطاء النباتي من حولها، وكذلك طوبغرافية المنطقة: أي طبيعة تدرج سطح الأرض وميلانه، وأيضاً الإنشاءات المجاورة التي ربما تعيق حركة الهواء، أو ربما تحجب أشعة الشمس أيضاً: فكيف يمكن أن تعمل السخانات

الشمسية، على سبيل المثال، في بناء يحاذيه منشأة عملاقة تجاوزت العمارة من وحي الطبيعة، إلى مجال البيئة الاصطناعية المبالغ فيها؟



صورة (6) انماط تظليل الابنية بالاشجار

لاحظ في الصورة (6) كيف يمكن أن تلقي شجرة ما، أو بناية مرتفعة، ظلالها على واجهة البناء، وربما تحجب أشعة الشمس عن السخانات الشمسية على السطوح، ولكن في الوقت نفسه قد يخلق التفاوت بين ارتفاع الأشجار تياراً هوائياً لطيفاً في فصل الصيف، ربما تتمتع به الطوابق الوسطى نتيجة تباين ارتفاع الأشجار حول البناء.

خلاصة القول إن العمارة البيئية التي تستمد روحها من الطبيعة لا يكتمل أداؤها إلا إذا اقتربت من التجمعات السكنية، ومن مصادر الطاقة النظيفة والمتجددة، وأيضاً، لا يكتمل أداؤها إلا إذا توسعنا في تطبيق هذا النهج على مختلف الاستخدامات، فلا يقتصر ذلك على الأبنية السكنية، بل يمتد ليشمل أبنية المصانع والمدارس والمكاتب والأبنية العامة بمجملها.

ولا يكتمل مفهوم العمارة البيئية المندمجة مع الطبيعة، والتي تستمد روحها منها إلا إذا أصبحت ثقافة عامة لدى الجميع، ومادة إجبارية في الجامعات يتم تدريسها للتخصصات الهندسية كافة، وربما نتجاوز ذلك إلى تخصصات أخرى كذلك، مثل مادة أخلاق البيئة، ومادة أخلاقيات التعامل مع الطبيعة الحية، على النحو الذي شرعت به اليونسكو مؤخراً في بعض الدول؛ فلم تعد العمارة الخضراء المستمدة من روح البيئة الطبيعية حكراً على المعماريين أو المهندسين من شتى الاختصاصات، بل باتت قبلة الاختصاصيين والبيئيين والفنانين كذلك.

ترميم العقل المعماري العربي الإسلامي

الأستاذ الدكتور بديع العابد

قد يكون العنوان غريباً، وربما مستهجناً بعض الشيء، لكن واقع الحال يتطلب، ليس فقط عملية ترميم للعقل المعماري العربي الإسلامي، بل عملية جراحية تستأصل الورم السرطاني المنتشر في هذا العقل والمسيطر عليه؛ والمتمثل في سطوة العمارة الغربية: عملياً، ونظرياً، وتربوياً، وتعليمياً، عليه. فلا وجود للفكر المعماري العربي الإسلامي الأصيل في العقل المعماري العربي الإسلامي، إلا استثناءات قليلة جداً غير فاعلة، ومقتصرة على عدد محدود من المعماريين العرب، الذي لا يتجاوز أصابع اليدين. أما باقي الاستثناءات القليلة فمعلوماتهم عن العمارة الإسلامية، تَحَصَّلَتْ بمفاهيم الاستشراق القائمة على التحليل الشكلي للأعمال المعمارية، وتصنيف العمارة الإسلامية إلى طرز، طبقاً لفلسفة التاريخ الغربي القائمة على التحقيب التاريخي؛ خلافاً لفلسفة(1) التاريخ الإسلامي القائمة على: التواصل التاريخي، والدروس والعبر، والتفكر والتأمل، والتنوع داخل الوحدة. كما أن مفاهيم الاستشراق تُخْضِعُ العمارة الإسلامية لتأثير كل من العمارة البيزنطية والعمارة الفارسية؛ إضافة إلى تغييبها للجسم النظري للعمارة الإسلامية؛ أي تغييبها للفكر المعماري(2) العربي الإسلامي الشمولي، والمتنوع، والمتكامل؛ والأكثر غَنَاءً وثَراءً من أي فكر معماري آخر، متقدم عليه، أو معاصر له، أو متأخر عنه. أي إنه أغنى وأثرى من الفكر المعماري الغربي المتمثل بالعمارة الحديثة، وعمارة ما بعد الحداثة، ولا عمارة نزعة التفكيك(3)، التي تحاول القضاء على كل ما هو متواضع ومتفق عليه. والفكر المعماري العربي الإسلامي أرقى مما يسمى «بالعمارة الخضراء»، لأنه أُسِسَ على نظريات التصميم البيئي(4) التي وضعها الطبيب أبو زيد البلخي (236-322هـ/850-934م). كما شمل أقدم وأعمق نظريات ومفاهيم للحفاظ المعماري(5) في العالم، والمتقدمة زمنياً ومعرفياً على ميثاق اليونسكو، والمواثيق الدولية الأخرى، التي لم تُعْرَفْ إلا بعد الحربين العالميتين الأولى والثانية؛ ولم تأخذ طريقها إلى المَأْسَسَةِ إلا في ستينات القرن الماضي. خلافاً لمؤسسة الوقف التي ولد فيها الحفاظ المعماري العربي الإسلامي، والتي تم مأسستها على يد الإمام الشافعي (ت 204هـ/819م).

هذا التمايز غيض من فيض، سردته كمدخل ومقدمة لتبرير حاجة العقل المعماري العربي الإسلامي للترميم. فالترميم المنشود ليس إلا محاولة لاستقلال العقل المعماري العربي الإسلامي عن العقل المعماري الغربي، من خلال إعادة تأهيل العقل المعماري العربي بالفكر المعماري العربي الإسلامي؛ بدلاً من الفكر المعماري الغربي، الذي استوطن

كاتب أردني، معماري استشاري، رئيس الجمعية الأردنية لتاريخ العلوم.

واستقر في العقل المعماري العربي الإسلامي، وشَكّلَ وعي المعماريين العرب والمسلمين، طوال القرنين الماضيين وما زال يشكله حتى وقتنا الحاضر.

* الأهداف والمنهجية

إن الهدف من هذه الدراسة هو ترميم مكونات العقل المعماري العربي الإسلامي؛ أي استبدال المكون الثقافي المعماري الغربي السائد في جامعاتنا، وفي ممارساتنا العملية، بالمكون الثقافي العربي الإسلامي. فالترميم هنا يتم بتقانات(6): التجديد، والإضافة، والهدم وإعادة البناء. وذلك لإحداث عملية تمكين ثقافي عربي إسلامي في العقل المعماري العربي الإسلامي، والوجدان المعماري العربي الجمعي؛ لتحريرهما من سطوة وسيطرة وهيمنة الثقافة الغربية، ولاستعادة حضورنا المعماري والحضاري في العالم. ولتحقيق ذلك يتوجب أن نتخلص من حضور الثقافة المعمارية الغربية في النسيجين المعماري والعمراني في المدن العربية؛ وفي المناهج الدراسية بكليات العمارة. وهذا بدوره يتطلب أن نوضح ما هو المقصود بالعقل، وأن نحدد مكان العقل المعماري العربي الإسلامي فيه. ثم نبين كيفية استبداله بالعقل المعماري الغربي، ثم نعرض لعملية الترميم، ونبين مسارها وكيفية توظيفها في النسيجين المعماري والعمراني للمدن العربية، وفي المناهج الدراسية بكليات العمارة، وسأبدأ بمفهوم العقل.

* العقل

العقل في اللغة(7) الحبس والمنع، وسمي عقل الإنسان عقلاً لأنه يعقله، أي يحجزه ويمنعه من الوقوع في التهلكة؛ والعقل هو الغريزة المدركة التي ميز الله بها الإنسان عن غيره من المخلوقات. والعقل هو العمل بمقتضى العلم، ويدل عليه نفي الكفار للعقل لعدم قدرتهم على الإدراك المعرفي به، أي بالعقل، كما في قوله تعالى:)لَوْ كُنَّا نَسْمَعُ أَوْ نَعْقِلُ مَا كُنَّا فِي أَصْحَابِ السَّعِيرِ ((الملك: 67). وأيضاً في قوله تعالى:)وَتِلْكَ الْأَمْثَالُ نَضْرِبُهَا لِلنَّاسِ وَمَا يَعْقِلُهَا إِلَّا الْعَالِمُونَ ((العنكبوت: 29). وفي قوله تعالى:)كَذَلِكَ يُبَيِّنُ اللَّهُ لَكُمُ الْآيَاتِ لَعَلَّكُمْ تَعْقِلُونَ((النور: 24).

واللافت أن جميع الآيات التي وردت في القرآن الكريم عن العقل تفيد أن العقل أداة للعلم، أي للإدراك المعرفي بحقيقة الأمور، سواء المتعلق منها بالإيمان، أو بالظواهر الطبيعية من مخلوقات الله كتصريف الرياح والسحاب، وتسخير النجوم والشمس والقمر... إلخ.

والعقل هو المعرفة والبصيرة، وهو مجموعة من القابليات الإدراكية التي تمكن الوعي والتفكير والذاكرة. والعقل هو النتاج الفكري المحكوم بالمبادئ والقواعد الذهنية السائدة في فترة زمنية محددة، قد تستمر وتتواصل، أو تنحسر وتُحَنَّط ومن ثُمَّ تُسْتَبْدَل. استناداً إلى ما سبق فإن منهجنا في هذه الدراسة سيقوم على توظيف العقل كأداة إدراكية معرفية، وكمُتَحَصِّل معرفي، أو كمنتج فكري، أي كفكر أو كمنظومة معرفية ذات بناء فكري.

والسؤال المطروح هنا وقبل الخوض في عملية الترميم هو: أين يقع العقل المعماري العربي الإسلامي (كجزء من العقل العربي الإسلامي الشامل) ضمن مفاهيم وتعريفات العقل السابقة؟ وهل هو مُكْتَمَلٌ أم غير مُكْتَمَل؟ حاضرٌ أم مُغَيَّب؟ فاعلٌ أم مُحَنَّط؟ منتجٌ أم مُستَوْرَد؟ وما هو العقل المعماري السائد في عالمنا العربي حالياً؟

يقع العقل المعماري العربي الإسلامي في رأيي ضمن المفهوم القرآني للعقل، أي هو أداة إدراكية، ومُتَحَصَّل معرفي فكري تراكمي مكتمل التكوين(8). وأعني بالمكتمل أن هذا العقل شمل جميع مناحي المعرفة المعمارية وعالجها بعمق فكري غير مسبوق في تاريخ العمارة، بل في تاريخ الإنسانية. ففيه وجدت أحكام البنيان ومنهجيات التصميم(9)، والمقياس الإنساني، وبيانات التصميم، وتقانة رسم المنظور، ونظريات التصميم البيئي، وحقوق الارتفاق، والمفاهيم الوظيفية، ومفاهيم المتانة، والجمال، والاقتصاد، ونظريات الإدراك، وطبقت فيه

قواعد السلوك الاجتماعي كالخصوصية والوقاية، والمتطلبات النفسية للمستعملين كنفي الضرر بجميع أشكاله ومسبباته، ووظفت فيه العلوم الهندسية والحساب، والمساحة. وأسست فيه أول منظومة حفاظ معماري في العالم كما بينت سابقاً. إضافة إلى نظريات التخطيط العمراني والعمران الشجري. وبالجملة فإن العقل المعماري العربي الإسلامي هو الأرقى في العالم، لأنه مورس منذ بدايته بأرقى منهجيات التصميم المعماري، وهي منهجية الأحكام.

هذا المُتَحَصَّل المعرفي، أي العقل المعماري العربي الإسلامي، الذي حُدِدَت أطره العامة في القرآن الكريم، وتشكلت في المصادر الأدبية والعلمية والجغرافية، والتاريخية؛ واكتملت في المصادر المعمارية. هو عقل مُغَيَّبٌ ومُحَنَّطٌ وغير فاعل، على الرغم من أنه إنتاج أصيل في الحضارة العربية الإسلامية. وقد تم استبداله عملياً ونظرياً بعقل معماري مستورد هو العقل المعماري الغربي؛ الذي بدأ يتسرب عملياً إلينا مع حملة نابليون على مصر (1798-1801م)؛ ثم في أعمال رئيس بلدية باريس البارون هوزمان (1809-1891م)، الذي عهد إليه الخديوي إسماعيل (1830-1895م) تخطيط وسط القاهرة الحالي، فنقل تجربته في تخطيط مدينة باريس، حيث قام بهدم معظم مبانيها، باستثناء المباني التاريخية والدينية، وأعاد تخطيطها مركزاً على توسعة الشوارع لأسباب أمنية. إلا أنه لم يهدم القاهرة كما فعل في باريس، بل خطط التوسعات الغربية للقاهرة المعروفة الآن بوسط القاهرة على النمط الباريسي محدداً ارتفاع المباني وطرازها. ثم أعقبه على تخطيط القاهرة المهندس المصري علي باشا مبارك (1824-1893م)، الذي تعلم في باريس، وتأثر بالعمارة الأوروبية(10)، ففتح الباب على مصراعيه للمعماريين الأوروبيين وبصفة خاصة الطليان، والفرنسيين، والمهندسين المصريين (الذين تلقوا تعليمهم في باريس، حيث اصطحب نابليون معه 200 طالب مصري للدراسة في باريس في مختلف التخصصات. ثم قام محمد علي (1805-1848م)، بإرسال الطلاب المصريين للدراسة في باريس)، حيث عملوا جميعاً على تغيير النسيجين المعماري والعمراني والمشهد الثقافي، والتربوي، والتعليمي، إلى حد كبير، لمدينة القاهرة، (ولباقي المدن المصرية). فتغيرت شخصيتها البصرية، وهويتها المعمارية، لتصبح أوروبية بدلاً من شخصيتها وهويتها المعمارية العربية الإسلامية. ثم توالى تغيير النسيجين المعماري والعمراني، ومن ثم الشخصية البصرية والهوية المعمارية، لباقي المدن العربية كدمشق، وبيروت، والجزائر، وتونس، حتى شمل جميع المدن العربية.

ثم تكرس عملياً استبدال العقل المعماري العربي الإسلامي بالعقل المعماري الغربي بتأسيس البلديات في المدن العربية، الذي بدأ بالقدس سنة 1863م. الأمر الذي ترتب عليه تغيير أحكام البنيان الإسلامية، وقانون البناء العثماني المنبثق عن أحكام البنيان الإسلامية، بأنظمة وقوانين البناء الأوروبية. الأمر الذي أدى بدوره إلى شرعنة عملية الاستبدال، ومن ثم مأسسة العقل المعماري الغربي عملياً في الوجدان المعماري العربي؛ ليصبح واقعاً معاشاً، ومسلماً به، ومسكوتاً عنه، وخارج نطاق التفكير والمساءلة. أي أصبح التسليم بتغيير العقل المعماري العربي الإسلامي أمراً واقعاً.

ولقد تكرس هذا الواقع نظرياً في المناهج الدراسية المعمارية، إذ تأسس أول قسم للعمارة سنة 1858م في مدرسة المهندس خانة بالقاهرة، التي تأسست سنة 1816م، وكان المدرسين بها من الفرنسيين. ثم أعقبها تأسيس كلية الفنون الجميلة بالقاهرة أيضاً سنة 1908م، كفرع لكلية الفنون الجميلة بباريس Ecole des Beaux Arts. ثم جامعة فؤاد الأول سنة 1908 وهي جامعة القاهرة حالياً. ثم أعقبها تأسيس معهد ليوناردو دافنشي Leonardo da Vinci الإيطالي بالقاهرة سنة 1928م. ثم توالى إنشاء كليات العمارة في الجامعات المصرية وفي جامعات العالم العربي، حتى بلغ عددها في الجامعات الأردنية حالياً 14 كلية. وجميع هذه الكليات في العالم العربي ومنذ سنة 1858 وحتى الآن، تتبنى المناهج المعمارية الغربية التي كرست العقل المعماري

الغربي وغيبت العقل المعماري العربي الإسلامي؛ ولم تبق له حضوراً إلا في مادة تاريخ العمارة، التي تدرس طبقاً لفلسفة التاريخ الغربي القائمة على: التحقيب التاريخي؛ وبمنهجية الاستشراق القائمة على التحليل الشكلي كما بينت سابقاً. وهذا يعني أن العقل المعماري الغربي تَمَأسَسَ في الوجدان المعماري العربي على مدى قرنين من الزمان، عملياً، ونظرياً، وتربوياً، وتعليمياً. فالمناهج أو الخطط الدراسية المعمارية الغربية تخلو شكلاً ومضموناً، في الأعم الأغلب، من مادة العمارة الإسلامية، باستثناء مادة تاريخ العمارة. أي إنها حُنِّطتْ ولم تعد فاعلة، بعلم ورغبة وإرادة أعضاء هيئات التدريس في العالم العربي. وهذا يعود إلى طبيعة تأهيلهم الأكاديمي بالعقل المعماري الغربي، وإلى فقر ثقافتهم العربية الإسلامية، وضعف انتمائهم الحضاري. الأمر الذي يستدعي عملية ترميم شاملة: عملياً، ونظرياً، وتربوياً، وتعليمياً، كما سأبين فيما يلي من عرض وتحليل.

* ترميم العقل المعماري العربي الاسلامي

لقد حددت ثلاثة تقانات لترميم العقل المعماري العربي الإسلامي وهي: التجديد، والإضافة، والهدم وإعادة البناء. أما التقانتين الأولتين فهما خاصتان بالترميم العملي، أي بترميم النسيجين المعماري والعمراني في المدن العربية. حيث يتعذر هدم مفردات (مباني) هذين النسيجين واستبدالهما بمفردات عربية إسلامية. ولكن يمكن تجديد عناصرها المعمارية كواجهات المباني، والمداخل والأرصفة والنوافير وعناصر العمران الشجري بعناصر معمارية عربية إسلامية؛ خاصة أننا نشهد عملية تغيير طوعية من بعض ملاك العقارات لواجهات أبنيتهم بواجهات معدنية زادت وفاقمت عملية استغراب الشخصية البصرية والهوية المعمارية لمدينة عمان.

أو إضافة عناصر معمارية عربية إسلامية إلى مفردات النسيجين المعماري والعمراني تعمل على تغيير الشخصية البصرية لهذه المفردات، وتسهم في استعادة الهوية المعمارية العربية الإسلامية لها، ومن ثم للمدن العربية. وهذا بدوره يعمل على تغيير معالم البيئة الحاضنة لتصبح عربية إسلامية بدلاً من استغرابها الحالي. واستعمال هاتين التقانتين يتطلب تغيير الأنظمة والقوانين المعمول بها حالياً بالمدن العربية، واستبدالهما بأحكام البنيان الإسلامية مع الأخذ بعين الاعتبار مستجدات الحياة وتطورها. كما يتطلب إعداد ثقافي، أي إعادة تأهيل لمن سيسند إليهم عملية الترميم من معماريين، ومهندسين، ورسامين، وفنانين، وإداريين، وفنيين. إضافة إلى إعداد المجتمع ليس لقبول عملية الترميم فحسب، بل للمساهمة فيها.

كما يتطلب إعداد خطة عمل محكمة وشاملة تسهم فيها: البلديات، والنقابات، ووزارة الثقافة، ووزارة التربية والتعليم، ووزارة التعليم العالي، ووزارة الشؤون البلدية والقروية، وأعضاء هيئة التدريس والطلاب في الجامعات، والمؤسسات الإعلامية.

أما التقانة الثالثة، وهي الهدم وإعادة البناء، فهي خاصة بالجانب: النظري، والتربوي، والتعليمي. إذ لا بد من هدم محتوى ومكونات المناهج والخطط الدراسية المعمارية، لتحرير العقل المعماري العربي الإسلامي من الحضور الغربي فيه. وإعادة بناءه بنظريات ومفاهيم العمارة الإسلامية التي أشرت إلى بعضها سابقاً.

إذن هي عملية هدم واجتثاث للعقل المعماري الغربي السائد والمسيطر تربوياً في المناهج والخطط الدراسية، وفي الوجدان المعماري الجمعي العربي؛ لتسهيل عملية إعادة بناء العقل المعماري العربي الإسلامي. ولقد عرضت لعملية التغير هذه في دراسة(11) سابقة، وبمرجعية عربية إسلامية، بينت فيها بالتفصيل: البيئة الثقافية التي ينشأ بها المعماري، والبيئة التعليمية التي يتم فيها تأهيله مهنياً وتشكيله ثقافياً. وعرضت لآلية للتعليم الجامعي. ولتأهيل أعضاء هيئة التدريس

ولثقافاتهم. وبينت ماهية التأهيل المهني والثقافي ودروهما في تحديد دور المعماري في المجتمع، وتشكيل هويته المعمارية وشخصيته الحضارية، ونتاجه المعماري، التي تشكل مجتمعة هويتنا المعمارية. كما بينت في الدراسة عجز أعضاء هيئة التدريس عن إحداث التغيير اللازم، وتحرير العقل المعماري العربي الإسلامي من سطوة وسيطرة العقل المعماري الغربي. وعزيت ذلك إلى استحواذ منهجية المستشرقين التاريخية على عقولهم؛ وإلى عدم قدرتهم على التحرر من سيطرتها؛ وإلى عدم رغبتهم بالاعتراف بجهود غيرهم في تأصيل العقل المعماري العربي الإسلامي؛ وإلى عجزهم عن إحداث تغيير جذري في المناهج الدراسية، في حالة توظيف العقل المعماري العربي الإسلامي. وبينت أن جميع هذه المعوقات يمكن حلها بتطبيق آلية التعليم التي عرضت لها في الدراسة السابقة. كما بينت ضرورة أن تكون إدارات الجامعات ملتزمة وقادرة على إعادة تأهيل أعضاء هيئات التدريس.

وأضيف هنا أن إعادة تأهيل أعضاء هيئة التدريس كجزء من عملية الترميم يمكن أن يتم بتوجيه البحث العلمي إلى مواضيع العمارة الإسلامية. وبتكثيف عقد المؤتمرات عن العمارة الإسلامية، وإلزام أعضاء هيئة التدريس بالمشاركة بها. وباستضافة المختصين بالعمارة الإسلامية، على قلتهم، لإلقاء محاضرات وعمل حلقات نقاشية بحضور الطلاب. كما يمكن عمل دورات تأهيلية لأعضاء هيئة التدريس لإعادة تشكيل وعيهم بالمكون الفكري المعماري للعقل المعماري العربي الإسلامي.

إن إعادة التأهيل كجزء من عملية الترميم أصبح ضرورة ملحة، خاصة وأن بعض أعضاء هيئة التدريس لا يعرفون تخصصهم الأكاديمي!؟ كما أن بعضهم لا يعرفون ماهية المواد التي يُدَرِسُونَها. فالرسم المعماري يدرس كرسم هندسي. كما إنهم لا يعرفون أنواع الخطوط المستعملة في الرسم المعماري، فسماكة الخطوط المستعملة في الواجهات، هي نفسها المستعملة في القطاعات، وفي التفاصيل المعمارية، والأبواب، والشبابيك؟ ومبادئ التصميم المعماري تختزل في تنظيم الفتحات في الواجهات، أو في إحداث التوازن في الكتل المكونة للعمل المعماري، أما باقي المبادئ فلا وجود لها. ويصبح إعادة التأهيل أكثر إلحاحاً في مواد تاريخ العمارة، ونظريات العمارة، والتصميم المعماري. فتاريخ العمارة يدرس بمنهجية المستشرقين القائمة على التحليل الشكلي، أي كتاريخ أشكال، وليس كتاريخ أفكار. وبمنهجية التحقيب التاريخي، طبقاً لفلسفة التاريخ الغربي التي تقسم التاريخ إلى حقب، وتجعل لكل حقبة تاريخية طرازاً معمارياً؛ خلافاً لفلسفة التاريخ الإسلامي(12) القائمة على التواصل التاريخي والدروس والعبر، والتفكر والتأمل، والتنوع داخل الوحدة. واللافت أن هذه العناصر الأربعة مرتبطة بمنهجيات التصميم المعماري، إضافة إلى أن تدريس تاريخ العمارة، كتاريخ فكر، مرتبط بمادة نظريات العمارة التي تشكل عصب مادة التصميم المعماري، التي بدورها تشكل العمود الفقري للتأهيل المهني لطلاب العمارة ليصبحوا مهندسين معماريين.

هذه المواد الثلاث تشكل المكون الرئيس للعقل المعماري الغربي المسيطر والمهيمن في المناهج الدراسية المعمارية، وفي الوجدان المعماري الجمعي العربي. ونتاجها، وتحديداً التصميم المعماري، هو الذي يشكل الشخصية البصرية، ومن ثم الهوية المعمارية لمدننا العربية، فإعادة التأهيل هنا ضرورة وطنية وقومية، لأن الهوية المعمارية جزءاً من الهوية الثقافية والمكون الرئيس فيها؛ والهوية الثقافية هي المعبرة عن الهوية الوطنية والقومية لنا كعرب ومسلمين.

أما عملية إعادة التأهيل في مادة تاريخ العمارة فيجب ابتداءً أن تعمل على تصحيح المفاهيم التاريخية، كالمفهوم الغربي لنشأة العمارة فهو مفهوم خاطئ لأنه يعتبر أن أصل العمارة: «الكوخ البدائي، وخيمة الاجتماع، والهيكل المزعوم». إن فرض حضور يهودي في نشأة العمارة ممثلاً بخيمة الاجتماع، والهيكل المزعوم، مفهوم مُخْتَلَق. فالخيمة لا تمثل

عمارة أصلاً، والهيكل المزعوم قام ببنائه، كما يزعم التناخ (العهد القديم)، مهندس معماري فنيقي اسمه حيرام، من مدينة صور في لبنان، وتاريخ بناءه المزعوم يعود إلى القرن العاشر قبل الميلاد، (ولقد فندت هذا الزعم في دراسة بعنوان: الهوية المعمارية لمدينة القدس/ قبة الصخرة آم الهيكل المزعوم). بينما عمارة حضارات ما بين النهرين السامية العربية تعود إلى القرن 40 قبل الميلاد؛ كما أن عمارة الحضارة المصرية القديمة تعود إلى القرن 30 قبل الميلاد؛ والعمارة اليونانية نفسها لا يتجاوز حضورها في التاريخ القرن 5 قبل الميلاد. فلا يجوز تزييف وعي الطلاب بهذه المعلومات الملفقة، كما لا يستقيم في العقل السليم أن يردد أعضاء هيئة التدريس هذه المعلومات دون مساءلة ونقد.

كما أن هناك حضور مؤكد لكل من عمارة حضارات ما بين النهرين والمصرية القديمة في العمارة العربية الإسلامية، ليس فقط على مستوى الشكل وتواصل وجود بعض الزخارف المعمارية لهذه الحضارات في مفردات العمارة الإسلامية. ولكن في النظريات(13) الهندسية التي ابتدعها البابليون كنظرية المثلث القائم الزاوية وغيرها؛ وفي شريعة حمورابي التي نرى حضوراً لها في أحكام البنيان الإسلامية. وكذلك في المقياس الإنساني الذي ابتدعته الحضارة المصرية القديمة أي قبل الروماني فتروفيوس (القرن1 ق.م.) بثلاثين قرناً الذي نقله عن اليونان الذين نقلوه عن المصريين القدماء. وعرض له إخوان الصفا (القرن 4 هـ) وعبد اللطيف البغدادي (575-629هـ/1112-1231م) أي قبل الفنان الإيطالي ليوناردو دافنشي (1452-1519م) بثلاثة قرون.

كما يجب التركيز على حضور العمارة العربية للعرب البائدة التي تواصلت إلينا من خلال الآثار الباقية في مدائن صالح وغيرها، ومما سجل في الشعر الجاهلي؛ وكذلك عمارة اليمن التي وثقها الهمداني في الجزء 8 من كتابه الموسوم بـ«الأكليل».

فإظهار التواصل بيننا كعرب ومسلمين وبين أسلافنا من: الساميين العرب، والمصريين القدماء، والعرب البائدة، والعرب العاربة في اليمن؛ حقيقة تاريخية وثقافية وعلمية مُغَيّبَة، وهي أكبر من أن تتسع لها هذه الدراسة، وقد ذكرت ما سبق على سبيل المثال لا الحصر. فإعادة التأهيل تستوجب استحضارها وتداولها معرفياً، أي توظيفها في المنهج الدراسي. فنهدم بهذا التوظيف عنصراً من مكونات العقل المعماري الغربي. ونبني مدماكاً أو مداميك في العقل المعماري العربي الإسلامي عند أعضاء هيئة التدريس، وعند طلاب العمارة، يعمل كمحفز معرفي ثقافي، وتربوي تعليمي.

والأمر ينسحب على نظريات العمارة، فبعد تكريس حضور العمارة الكلاسيكية (اليونانية والرومانية) «ذات المكون اليهودي المسيحي»، كما تزعم المصادر الغربية، في المنهج الدراسي المعماري، يبدأ تكريس حضور نظريات العمارة الحديثة بمدارسها المختلفة، ثم ما بعد الحداثة، ثم لا عمارة نزعة التفكيك اليهودية التفويضية التدميرية الهدمية. واللافت أن التركيز في تدريس هذه المواد يتم بالوسائل البصرية وليس بالمضامين الفكرية، فيتم عرض شرائح لأعمال بعض المعماريين الأوروبيين لتكون أنموذجاً للطلاب لتقليدها في مادة التصميم المعماري. وهذا تكريس للتبعية الثقافية، وتعزيز لحضور العقل المعماري الغربي في الوجدان المعماري العربي والإسلامي؟ وإقصاء للعقل المعماري العربي الإسلامي، ويعود السبب في عملية الإقصاء لعدم معرفة أعضاء هيئة التدريس لمكونات الأخير النظرية الفكرية، والعملية التطبيقية، الأقدم زمنياً والأعمق معرفياً.

ولنعرض، على سبيل المثال لا الحصر، لمفهوم الوظيفية في العمارة الحديثة الذي لم يعرف في الثقافة(14) الغربية إلا في منتصف القرن 19 الميلادي، ولم يتداول معمارياً إلا في عشرينيات القرن الماضي على الرغم من ذكر المعماري الروماني فتروفيوس لها القرن الأول الميلادي. بينما يعود حضورها في الثقافة العربية وتداولها معمارياً إلى العصر

الجاهلي، ونجد ذلك في شعر حكيم العرب الأفوه الأودي:

والبيت لا يبتنى إلا له عمد ولا عمـاد إذا لـم تـرس أوتاد

فـإن تجمع أوتاد وأعمدة وساكن بلغوا الأمر الذي كادوا

كما عرض لها ابن قتيبة(15) (ت 276هـ/889م) في عيون الأخبار:

«قال يحيى بن خالد لابنه جعفر حين اختط داره ليبنيها: هي قميصك فإن شئت وسعه وإن شئت فضيقه».

كما عرض لها ابن منظور(16) (ت 711هـ/1311م) في لسان العرب:

«مثل من وضع اللفظ المفرد مثل من بنى صرحاً لينعم فيه ويقصد، فقدر (صمم) من قبل البناء كل ما لزم من الداخل والمخارج، والمرافق والمدارج، ومنافذ النور والهواء والمناظر المطلة على المنارة الفيحاء، وهكذا أتم بناءه كما قدره وشاءه، ومثل من عمد إلى النحت والتلفيق، مثل من بنى من غير تقدير ولا تنسيق، فلم يفطن إلى ما لزم لمبناه إلا بعد أن سكنه، وشعر بأنه لا يصيب فيه سكنه، فتدارك ما فرط منه تدارك من لهوج فعجز، فجاء بناءه سداداً من عوز».

والأمثلة على مفهوم الوظيفية كثيرة، ولكن كما ذكرت فليس الغرض هنا الحصر بل التنويه والتذكير، فلماذا إذن لا تكون المرجعية عربية!؟ هل هو عدم المعرفة؟ أم التنكر للعمارة العربية الإسلامية؟ أم الاستسلام الثقافي؟ أم لهذه الأسباب جميعاً؟

وما ينسحب على الوظيفة ينسحب على كافة مكونات نظريات العمارة التي ذكرت بعضها في بداية هذه الدراسة، فنظريات العمارة الإسلامية أقدم زمنياً، وأعمق معرفياً، من نظريات العمارة الغربية. وتأتي الطامة الكبرى في تدريس نظريات العمارة من تدريس لا عمارة نزعة التفكيك اليهودية التقويضية التدميرية الهدمية كآخر صرعة في العمارة. وتتعزز هذه الطامة بتقليدها، وإنتاج أشكالها (غير منتظمة التكوين، والمبعثرة العناصر، والفاقدة لوظيفتها ودلالتها الشكلية والجمالية، والمقوضة للبنى والتراكيب المعمارية، المتواضعة والمتفق عليها في كل الحضارات، والمعبرة عن عدمية مطلقة)، في مادة التصميم المعماري. وعلى الرغم من عرضي لجذورها الدينية التلمودية القبالية اليهودية، ولأغراضها ومراميها التقويضية التدميرية الهدمية، والمرتبط انتظام تكوينها بنزول الهيكل المزعوم، في دراسة(17) معمقة وموثقة توثيقاً علمياً دقيقاً، ونشرتها في مجلات علمية رصينة، وفي مجلة المهندس الأردني، وعلى الشابكة، وعرضت لها في محاضرات؛ إلا أنّها ما زالت تدرس في الجامعات العربية في مادتي نظريات العمارة والتصميم المعماري، وتمارس عملياً.

وهذا يوضح أنه لا يوجد ما يقلق وعي أعضاء هيئة التدريس، ولا المعماريين العرب، الحضور اليهودي في العقل المعماري الغربي السائد والفاعل في الوجدان المعماري الجمعي العربي الإسلامي. واللافت أنه منذ نشأة أول قسم عمارة سنة 1858م في القاهرة وحتى يومنا الحاضر لم توظف مفاهيم ومنهجيات التصميم المعماري العربي الإسلامي في تصميم وإنتاج العمارة العربية الإسلامية، علماً أنها ومنذ نشأتها مورست بأرقى منهجيات التصميم المعماري وهي منهجية الأحكام، كما بينت سابقا!

فالتصميم المعماري الذي نشأ وأُعِدَّ عليه العقل المعماري العربي تدرج منذ سنة 1858م وحتى الآن من: العمارة الكلاسيكية الأوروبية، فالعمارة الحديثة بمدارسها المختلفة، فعمارة ما بعد الحداثة، ولا عمارة نزعة التفكيك، وحالياً يروج لما يسمى بالعمارة الخضراء، التي ليس لها من اسمها نصيب، وهي ليست أكثر من ترويج للمنتجات الصناعية لبعض شركات مواد البناء. فالتصميم البيئي الحقيقي، أو الأخضر كما يدعى حالياً، يتم بتوظيف نظريات ومفاهيم التصميم البيئي العربية الإسلامية التي استنها الطبيب أبو زيد البلخي (236-322هـ/850-934م).

وسأكتفي بهذا القدر في عرضي لمواد المنهج الدراسي المعماري، لأخلص إلى حاجة العقل المعماري العربي لعملية ترميم شاملة وبتقانة الهدم وإعادة البناء. وهنا يأتي دور وزارة التعليم العالي والجامعات في إحداث وقيادة عملية الترميم. علماً أن تجربتي الشخصية في التدريس تؤكد أن عملية الترميم تحتاج إلى ثورة في العقل التربوي والتعليمي العربي، وهذا بدوره يحتاج إلى معجزة، لأن العقل المعماري العربي الإسلامي هو جزء من العقل التربوي والتعليمي والثقافي الشامل المستغرب شكلاً وموضوعاً.

ولأدلل على ذلك سأذكر واقعة حصلت بيني وبين رئيس الجامعة التي كنت أدرس بها. عندما التحقت بالجامعة عهد لي تدريس مواد: الرسم المعماري لطلاب السنة الأولى، والتصميم المعماري لطلاب السنة الثالثة، وفيما بعد للسنة الرابعة، والتصميمات التنفيذية، والعمارة الإسلامية. وكان مستوى الطلاب في التصميم ضعيف جداً جداً، فهم لا يعرفون من مبادئ التصميم شيئاً، وأن التصميم هو فن تطويع البيئة للاستعمال، أي إنهم لا يعرفون الوظيفية، ولا مفاهيم التصميم البيئي، ولا يعرفون شيئاً عن الهيكل الإنشائي، ولا قواعد الرسم المعماري، وكل ما يعرفونه في التصميم هو إنتاج الأشكال غير المنتظمة، المبعثرة العناصر، وغير مكتملة التكوين، أي إنتاج أشكال معمارية عدمية على شاكلة لا عمارة نزعة التفكيك. وكانت النتيجة عدم قدرة الطلاب على إنتاج تصميم انتفاعي تتوفر فيه أبسط مبادئ التصميم المعماري، بسبب ضعف تأسيسهم، وبسبب التبعية الثقافية. وكانت درجات نصفهم تقريباً بين (50-55) والباقي بين (60-65). فاشتكى بعضهم إلى رئيس الجامعة وادعوا أنني أطالبهم «بتصميم عمارة إسلامية»، وعندما قابلت رئيس الجامعة أوضحت له أنني لم أطالبهم بعمارة إسلامية إطلاقاً لعدم معرفتهم بمكونها الفكري والفني والعملي؛ وكل ما طالبتهم به هو توظيف مبادئ التصميم المعماري، المتواضع عليها في كل الحضارات باستثناء لا عمارة نزعة التفكيك، كالوظيفية والهيكل الإنشائي ونظريات التصميم البيئي؛ فاحتد رئيس الجامعة ونفى وجود عمارة إسلامية؟! فقابلته بالحدة نفسها بوجود عمارة إسلامية، وإنها أعم وأشمل عمارة في العالم في تنوع مباحثها ومواضيعها، وأعمق عمارة في فكرها، وأرقى عمارة في ممارستها، مع تأكيدي بعدم مطالبتهم بها لجهلهم بمكوناتها، فتراجع وقال لا تفهمني خطأ!!!!؟؟؟

أما مادة العمارة الإسلامية فقد درستها كنظريات عمارة لطلاب السنة الرابعة، الذين اعتقدوا أنها استكمالاً لمادة تاريخ العمارة التي درسوها سابقاً، على الرغم من طرحي وصفاً مفصلاً لمحتوى المادة، ألحقته بالمنهج الدراسي قبل التسجيل، وتفاعل الطلاب إيجابياً مع المادة في بداية الأمر؛ وعندما طالبتهم بعمل نموذج لوحدة القياس العربية وهي الذراع، الذي أقره عمر بن الخطاب وختمه بالرصاص من الجانبين لذرع سواد العراق، رفضوا عمل التمرين، وتقدموا بشكوى لرئيس الجامعة. وعبثاً حاولت إقناع رئيس الجامعة بقيمة التمرين المعرفية والتربوية، كأول وحدة قياس تختم بالرصاص في تاريخ الحضارات. أي قبل وحدة القياس الفرنسية وهي المتر، المحفوظ بمتحف اللوفر بباريس؛ وقبل وحدة القياس البريطانية وهي الياردة، المحفوظة بالمتحف البريطاني في لندن. هذا فيما يتعلق بقيمتها المعرفية، أما قيمتها التربوية فيتجلى في توعية الطلاب بأنهم ينتسبون إلى حضارة راقية لها منجزاتها العلمية المتقدمة زمنياً ومعرفياً على الحضارة الغربية التي ينشؤون عليها، ولا يعرفون غيرها. كما بينت لرئيس الجامعة أن عمل التمرين سَبَقٌ معرفي للجامعة، وعملية تمكين ثقافي للطلاب، لكن هذه الأمور لا تعنيه، ولم تقلق أو تستفز وعيه الثقافي، ولا التربوي، ولا التعليمي؛ وأن كل ما يعنيه هو إرضاء الطلاب والاحتفاظ بهم بالجامعة وعدم تحويلهم إلى جامعة أخرى.

فأوعز إلى عميد الكلية أن يُطَمْئن الطلاب، وأن يُعْلِمَهُم بأن درجة الصفر التي وضعتها لهم لامتناعهم عن تقديم

التمرين سَتُلغى. وسيتم احتساب درجة الامتحان النهائي من 70 بدلاً من 50، خلافاً لما هو محدد بوصف المادة. كما أوعز للعميد بأن يشكل لجنة لإقناعي بضرورة إلغاء الصفر واحتساب درجة الامتحان النهائي من 70، ولكنني رفضت؛ فما كان من رئيس الجامعة إلا أن ألغى الامتحان النهائي وأسقط المادة عن الطلاب.

والمأساة أن الطلاب لم يُسْتَفَزوا عندما طلب مدرس مادة تاريخ العمارة في الجامعة نفسها منهم عمل مجسم للهيكل المزعوم!؟ وعندما واجهت رئيس الجامعة بهذه الحقيقة، لم يُسْتَفَزّ كما استفزته العمارة الإسلامية التي أنكر وجودها!!؟ ولم يقلق وعيه الحضور اليهودي في المنهج الدراسي وتطبيقاته العملية! وكانت ردة فعله أن اكتفى بالقول إنه غير مرتاح لعمل مجسم للهيكل المزعوم!! فهل يستقيم بالعقل السليم أن يسمح رئيس الجامعة بالتمكين الثقافي لعمارة مزعومة، ولعدونا الأول والتاريخي، وأن يمنع حدوث هذا التمكين لعمارة الثقافة الإسلامية التي ينتسب إليها وينكر وجودها!!؟

ألسنا بحاجة لإعادة النظر بالقيادات التربوية؟ آما آن لنا أن نتخلص من عقدة الإحساس بالدونية أمام الغرب؟ آما آن لنا أن نحترم ثقافتنا، ونستعيد وعينا المستلب، ونستحضر منجزاتنا العلمية والثقافية، ونوظفها في مناهجنا الدراسية وحياتنا اليومية؟ وأخيراً، ألسنا بحاجة إلى عملية ترميم شاملة للعقل العربي التربوي، والتعليمي، والثقافي، قبل أن نبدأ بترميم العقل المعماري العربي الإسلامي!؟

وأجيب إن إعادة التأهيل للقيادات التربوية والتعليمية، أصبح أكثر إلحاحاً من تأهيل أعضاء هيئة التدريس، لأن فاقد الشيء لا يعطيه. ولعمل ذلك، هل نحتاج إلى قرار سياسي؟ آمّ هل نحتاج إلى وزير تعليم عالي فدائي، يمثل المبادئ والقيم التربوية والتعليمية وليس المصالح؟ آمّ هل نحتاج إلى رأي عام ضاغط ومطالب بعملية ترميم شاملة للثقافة السائدة في مجتمعنا يقوده الإعلام. وإن كنا لا نعدم أصواتاً إعلامية تتلمس المشكلة، وتدعو إلى التمكين الثقافي العربي الإسلامي في الصحافة المحلية. وأجزم أنه لن تكون لنا شخصية وطنية وهوية ثقافية إذا لم نبادر إلى عملية ترميم شاملة لمكونات العقل العربي الإسلامي، بما فيها: دين الأمة، ولغتها، وآدابها، وتاريخها.

أما باقي التساؤلات فأترك الإجابة عنها للتربويين والمثقفين، الذين يمكن أن تقلق وعيهم أوضاعنا التربوية والتعليمية والثقافية. وأما ترميم العقل المعماري العربي الإسلامي فعليه انتظار المعجزة؛ وهي حدوث ثورة في العقل التربوي والتعليمي العربي، أو تعيين الوزير الفدائي، أو صدور القرار السياسي. ونحن بالانتظار نحمل معاول الهدم ونُعِدُّ أدوات وَعُدَدَ البناء، مستذكرين قول الشاعر فخري البارودي:

لنا مـدنية سـلفت سـنحييها وإن دثرت

ولو في وجهنا وقفت دهـاة الإنس والجان

خاتمة:

خصصت هذه الدراسة لموضوع ترميم العقل المعماري العربي الإسلامي، لتخليصه من نفوذ الفكر المعماري الغربي، الذي ألغى حضور الأول شكلاً وموضوعاً. فعرضت الدراسة لتميز العمارة الإسلامية عن العمارة الغربية، وحددت هدفها وهو استبدال العقل المعماري الغربي السائد في جامعاتنا وممارساتنا بالعقل المعماري العربي الإسلامي المغيب والمحنط. لاستعادة حضورنا المعماري بين الحضارات العالمية. ثم عرضت الدراسة لمفهوم العقل، وبينت موقع العقل العربي الإسلامي فيه كما جاء بالمفهوم القرآني للعقل كأداة إدراكية وكمتحصل معرفي ومنتج فكري، وبينت أن العقل المعماري العربي الإسلامي هو عقل شمولي ومكتمل، وأنه الأرقى في العالم. ثم عرضت الدراسة للكيفية التي تسرب فيها العقل المعماري الغربي للعمارة العربية الإسلامية عملياً ونظرياً. ثم عرضت الدراسة لكيفية ترميم العقل المعماري العربي عملياً ونظرياً وتربوياً وتعليمياً. فاقترحت تقانتي ترميم هما: التجديد والإضافة للجانب العملي؛ وتقانة الهدم وإعادة البناء للجانب النظري التربوي

والتعليمي. وبينت الدراسة آلية عمل كل منها. وركزت على هدم المنهج الدراسي الغربي وإعادة بناء منهج دراسي عربي. كما عرضت الدراسة لإعادة تأهيل أعضاء هيئة التدريس وتثقيفهم بمكونات العقل المعماري العربي الإسلامي واقترحت الدراسة عدة طرق لإعادة التأهيل.

ثم عرضت الدراسة للمواد التي تشكل مكون العقل المعماري العربي الإسلامي، والعمود الفقري للمنهج الدراسي. وطالبت الدراسة بالتخلص من المفاهيم والمنهجيات الغربية التي تدرس بها هذه المواد. كما بينت ضرورة توظيف فلسفة التاريخ الإسلامي في التدريس. وعرضت الدراسة لبعض محتوى هذه المواد من مفاهيم معمارية، فبينت أن أسبقيتها التاريخية وعمقها المعرفي عربي إسلامي. ثم بينت الدراسة سبب عزوف أعضاء هيئة التدريس عن توظيف هذه المواد في المنهج الدراسي، وهو تأهيلهم الأكاديمي الغربي الذي طوع وعيهم منذ تأسيس أول كلية عمارة سنة 1858م وحتى الآن، وجعله لا يقلق ولا يكترث للوجود اليهودي في المنهج الدراسي، ثم عرضت الدراسة لتجربتي في التدريس وبينت حالة الاستغراب التي تعيشها إدارة الجامعة، ونوعية الطلاب، وطبيعة تأهيلهم الأكاديمي، وانعكاسه على سلوكهم. ثم طرحت الدراسة مجموعة تساؤلات، وخلصت إلى أن ترميم العقل المعماري العربي الإسلامي مرتبط بترميم العقل العربي الإسلامي الشامل وأنه يحتاج إلى معجزة لحدوثه التي لن تتم إلا بقرار سياسي، أو بتعيين وزير تعليم عالي فدائي، أو بجعل عملية الترميم الثقافي قضية رأي عام يقودها الإعلام.

الهوامش:

1- انظر: العابد، بديع، (2012)، الفكر المعماري العربي الإسلامي- التفسير التاريخي، دورية كان التاريخية، العدد 16، ص: 22-39. www.kanhistorique.org.

2- انظر: العابد، بديع، (2011)، الفكر المعماري العربي الإسلامي- البداية- التشكيل- التكوين، دورية كان التاريخية، العدد 14، ص: 61-86. www.historicalkan.com.

- انظر: العابد، بديع، (2012)، التأليف وأصالة العمارة العربية الإسلامية، منشور في كتاب التأليف والترجمة في الحضارة العربية الإسلامية، الطبعة الأولى الإلكترونية، دار ناشري: www.nashri.net، الكويت.

3- انظر: العابد، بديع، (2011)، نزعة التفكيك في العمارة وجذورها التلمودية والقبالية اليهودية، المنتدى، منتدى الفكر العربي، العدد 250، عمان، الأردن، ص: 97 -132.

4- انظر: الهامش رقم 2.

5- انظر: العابد، بديع، (2010)، الحفاظ المعماري في الحضارة العربية الإسلامية، منشورات المنظمة الإسلامية للتربية والتعليم والثقافة (الايسيسكو)، الرباط، المغرب.

6- انظر: المرجع السابق، ص 73-94.

7- انظر: ابن منظور، (630-711هـ/1232-1311م)، لسان العرب، 15 مجلد، دار صادر، مدخل عقل، ج11/458-466، بيروت، لبنان.

8- انظر: المرجع في الهامش رقم 2.

9- انظر: المرجع في الهامش رقم 2.

: العابد، بديع، (2013)، ثقافة المعماري، المنتدى، منتدى الفكر العربي، العدد 257، عمان - الأردن، ص: 87- 118.

10- انظر: مبارك، علي، (1980)، الخطط التوفيقية، 7 مجلدات، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

11- انظر: ثقافة المعماري، الهامش رقم 9.

12- انظر: المرجع في الهامش رقم 1.

13- انظر: المرجع في الهامش رقم 2.

14- انظر: سامي، عرفان، (1966)، نظريات العمارة الوظيفية، دار المعارف، القاهرة، ص: 42-46.

15- انظر: ابن قتيبة: (213-276هـ/828-889م)، عيون الأخبار، 4 أجزاء، دار الكتاب العربي، بيروت، ج1/311.

16- انظر: ابن منظور، مرجع سابق، ج1/5.

17- انظر: المرجع في الهامش رقم 3.

نظرية الفن الإسلامي

أ. د. إدهام محمد حنش

يمكن القول -بداية- إنّ عبارة الفن الإسلامي Islamic Art تتقلب اليوم بين ثلاثة مفاهيم أساسية؛ هي:

المفهوم الأول: عام ومطلق؛ يتسع عند بعض الباحثين لكل أشكال الإبداع اللغوية والأدبية والفنية وغيرها، مما لا تمييز معرفياً فيها بين العلم والأدب والفن.

المفهوم الثاني: يتوسط عند بعض آخر من هؤلاء الباحثين في سعته على كل ما له علاقة مباشرة بالشعور والإحساس والتذوق الجمالي، عبر الأذن والسماع كالموسيقى والنغم، وعبر العين والإبصار كالعمارة والرسم.

ولكن المفهوم الآخر الذي يعتمده أغلب مؤرخي هذا الفن ونقاده المعاصرين منذ ظهور عبارة الفن الإسلامي في العقد الأول من القرن التاسع عشر (1904– 1910): أوائل معارض الفن الإسلامي في باريس)، ونشأته وتطوره وولادته في حضن الدراسات الاستشراقية (1873 باريس: أول مؤتمر للمستشرقين – 1973 باريس: المؤتمر التاسع والعشرين، وفيه صوّت المؤتمرون على التخلي عن كلمة الاستشراق واستبدالها بالدراسات الإنسانية حول آسيا وشمال أفريقيا).. يكاد يقتصر على كل ما له علاقة بصرية مباشرة بصناعة الجمال الإنسانية في الإبداع الإسلامي، وبكل ما له علاقة معرفية بمنجزات هذا الإبداع المتحققة في مجالات فنون العمارة، وفنون الكتاب، وما يتصل بهما من الفنون التطبيقية، أو الصنائع الفنية الإسلامية القائمة على التوفيق المبدع بين جمالية هذه الفنون واستعمالاتها الوظيفية في البناء المعماري، وفي صناعة الكتب والمخطوطات، وفي إنتاج الأدوات والأثاث، وغير ذلك من المصنوعات الوظيفية المختلفة.

إن مفهوم الفن الإسلامي إنما هو مفهوم حديث من الناحيتين التاريخية والمعرفية؛ حيث اشتغل ما يمكن أن نسميه بعلم الجمال الإستشراقي كثيراً على دراسة الأعمال الفنية الإسلامية من العمائر واللوحات والقطع والتحف والمخطوطات والمصنوعات المادية القابلة للوصف والتصنيف والعرض في المعارض الخاصة والعامة وفي المزادات وفي المتاحف.

كاتب عراقي، عميد كلية الفنون والعمارة الإسلامية/ جامعة العلوم الإسلامية العالمية.

ويمكن القول إنّ علم الجمال الاستشراقي هذا استقى رؤيته المعرفية لهذه العمائر واللوحات والقطع والتحف والمخطوطات والمصنوعات المادية المنتجة تاريخياً في سياق الحضارة الإسلامية، والقابلة للوصف والتصنيف والعرض، بوصفها أعمالاً فنية إسلامية الإبداع والصناعة والإنتاج، فضلاً عن الانتماء والهوية، من كلٍ من:

أولاً - علم الآثار Archaeology الذي كان ينظر إلى تلك العمائر واللوحات والقطع والتحف والمخطوطات والمصنوعات الحضارية الإسلامية، ويتعامل معها على أنها مجرد بقايا remains أثرية من التاريخ الحضاري.

ثانياً - علم المتاحف Museology الذي تعامل مع كل تلك الأعمال الفنية على إنها آثار وتحف طريفة ونادرة Antiquates جديرة بالفضول الثقافي والحفر المعرفي في أصولها التاريخية وطبيعتها الحضارية.

وربما أدت حاجة هذين العلمين التاريخيين إلى المعلومات العلمية الدقيقة المتعلقة بهذه الآثار الفنية الإسلامية إلى دراستها من النواحي المادية والصناعية والتاريخية والحضارية وغير ذلك من النواحي المعرفية التي كانت موضوعات subjects مختلفة، مهدت لنشوء الفن الإسلامي موضوعاً من موضوعات علم الآثار، وصيرورته جزءاً من الدراسات التاريخية للفن الإنساني، فتحقّقت لمفهوم الفن الإسلامي بذلك انتقالة معرفية فاصلة، من كونه مفهوماً مادياً عيانياً يعبّر عن الآثار والنتاجات والمصنوعات والتحف الجميلة المتصلة بالإبداع الفني والحضاري الإسلامي، أو بعبارة أخرى: من كون الفن الإسلامي تعبيراً خاصاً عن (العمل الفني).. إلى صيرورته مفهوماً نظرياً وأثراً معرفياً وموضوعاً فلسفياً. أي بعبارة أخرى: إلى صيرورة الفن الإسلامي تعبيراً عن (الفكر الفني).

وربما يمكن تأشير أول علامات هذا التحول ومحطاته العلمية في مفهوم الفن الإسلامي من العمل الفني إلى الفكر الفني في حاجة علماء الآثار وأمناء المتاحف إلى المعلومات المادية والصناعية والتاريخية والحضارية المتعلقة بهذه الآثار الفنية الإسلامية لوضعها في كتالوكات أو أدلة أو ألبومات المجموعات الفنية الإسلامية في بعض هذه المتاحف.

وقد أدى هذا إلى ظهور الدراسات والبحوث والكتب التي تعالج هذه الأعمال والمقتنيات بوصفها موضوعات subjects فنية مهدت لنشوء الفن الإسلامي موضوعاً من موضوعات علم الآثار، وصيرورته جزءاً من الدراسات التاريخية للفن الإنساني. ولعل من أوائل الدراسات التي يمكن تصنيفها في هذا الاتجاه: الكتاب الشامل الذي ألفه المؤرخ (م. س. ديماند M. S. Demand) الذي كان من أكثر العلماء الغربيين المشتغلين بتاريخ الفن الإسلامي وأوطدهم علاقةً به على مدى أكثر من ربع قرن من خلال ما كان يشغله من وظيفة أمين مجموعات الشرق الأدنى في متحف الميتروبوليتان Metropolitan حيث توجد أكبر مجموعات هذا الفن في العالم عدداً، وأكثرها تنوعاً وقيمة وإبداعاً. لقد وضع ديماند أول دليل علمي تفصيلي لآثار الفن الإسلامي التاريخية الموجودة في هذا المتحف الكبير، وصدر هذا الدليل في كتاب بعنوان: (Handbook of Mohammedan Decorative Arts)، وصدرت طبعته الأولى في عام 1930م. وقد تمت ترجمة هذا الكتاب إلى اللغة العربية من قبل الأستاذ أحمد محمد عيسى بعنوان: الفنون الإسلامية، القاهرة: دار المعارف، ط1، 1958م.

لقد كانت الدراسات الآثارية والتاريخية للأعمال المعمارية والفنية الإسلامية -وما تزال- هي دراسات الفن الإسلامي الأم والأغلب في تحديد قيمته المعرفية والثقافية على أساس العمر الزمني لهذه الأعمال العائدة إلى حقبة سياسية ماضية، دون أي اكتراث لقيمتها الجمالية والفنية، سوى

تفسيرها الساذج لوظيفة الفن الإسلامي التزيينية للمكان، حيث تؤكد أدبيات هذه الدراسات الآثارية والتاريخية أن الفن الإسلامي؛ بكل أجناسه وأساليبه وصوره وأشكاله؛ هو عبارة عن (زخرفة) وظيفتها الأساسية: ملء الفراغ وتزيين المكان بما يمكن أن نسميه: الشكل (المرئي) الجميل من الزخارف الهندسية والكتابية والنباتية والحيوانية وغيرها.

إن ما يحسب لأدبيات هذا التفسير الوظيفي المباشر لطبيعة الفن الإسلامي من فضل علمي؛ يتمثل في أنها قد فتحت الطريق لنقل مفهوم الفن الإسلامي من كونه عبارة تعبر عن أثر مادي عياني إلى صيرورته موضوعاً قابلاً للنظر المعرفي الفلسفي. لقد أدى هذا التحول المعرفي والمنهجي -الذي هو تحول في المفهوم فحسب- إلى أن يصبح الفن الإسلامي مجالاً معرفياً خارجاً من رحم ما سميناه علم الجمال الاستشراقي، ومتصلاً به من حيث الرؤية، والمفهوم، والمنهج، والنظرية الوظيفية والمعرفية: (الجمالية والفنية والنقدية) التي صارت وكأنها العصب المعرفي المحرك لأغلب موضوعات الجمال والفن في الفضاء الثقافي العربي الإسلامي الحديث والمعاصر:

وعلى مدى هذه المسيرة التاريخية الممتدة منذ ظهور مصطلح الفن الإسلامي في بداية القرن التاسع عشر الميلادي حتى اليوم، يمكن القول إنّ دراسة هذا الفن مرّت عبر المراحل المعرفية الآتية:

المرحلة الأولى: يمكن أن نسميها مرحلة الاكتشاف الآثاري المحض تقريباً لوجود هذا الفن وطبيعته الحضارية والتاريخية، وقد قام هذا الاكتشاف على أكتاف المستشرقين، بكل أصولهم وثقافاتهم ومناهجم وتطلعاتهم من البحث عن الفن الإسلامي واقتنائه ودراسته.

المرحلة الثانية: يمكن أن نسميها مرحلة المثاقفة الاستشراقية- الإسلامية في الاكتشاف العلمي لهذا الفن. وقد جرت هذه المثاقفة على أيدي بعض المستشرقين، من الذين ارتادوا مواطن الفن الإسلامي، واستوطنوا بلدانه عملاً في خدمة هذا الفن، وتعليماً لبعض أهله من الدارسين والباحثين العرب والمسلمين، الذين تتلمذوا في بلدانهم، كمصر مثلاً، لهؤلاء المستشرقين أو أوفدوا في بعثات علمية لدراسة الفن الإسلامي في المدارس والمتاحف والمؤسسات والأكاديميات الغربية. وكانت هذه المرحلة ولوداً بآراء وأفكار وتحليلات استشراقية في الغالب، كثيراً ما تنال من القيمة المعرفية لنظرية الفن الإسلامي على الرغم من التباين الحاد في ما بينها في عموم موضوعات الفن الإسلامي.

أما المرحلة الثالثة فهي مرحلة العمل العلمي والتفلسف النقدي في ما وراء الفن الإسلامي من النظرية الجمالية المقيمة لبنية هذا الفن الحضارية والثقافية والمعرفية المؤسسة لعلم من العلوم الفلسفية والنقدية المتعلقة بالجمال الفني الإسلامي، يمكن أن نطلق عليه: (علم الفن الإسلامي) أو(علم الجمال الإسلامي) الذي هو أقرب ما يكون إلى (الإستاطيقيا الإسلامية)، لكون الإستاطيقيا هي العلم الفلسفي الأكثر عناية بنقد الأعمال الفنية المادية والبصرية وتقويمها في ضوء الرؤى والمبادئ والنظريات والتحولات الفكرية والمنهجيات النقدية التي يشتغل بها وعليها فلاسفة الفن ونقاده الضالعين في النظر الفلسفي إلى الإبداع الفني أكثر من المؤرخين الذين يشتغلون علمياً على تاريخ العمل الفني المبدع.

وقد فتحت هذه المرحلة العلمية -إن صح الوصف- من مراحل دراسة الفن الإسلامي الباب على مصراعيه لنشوء نظريات متواصلة ومشتركة بين مجالات البحث العلمي المتعددة بتعدد العلوم الإنسانية والاجتماعية والثقافية، وإلى حد ما العلوم الصرفة والتطبيقية، في الفن الإسلامي، حتى إنّه يمكن القول إن هناك أكثر من نظرية تفسر الظاهرة الفنية

الإسلامية ووجوهها المختلفة، وتعالقاتها الشديدة الارتباط بالإنسان، أو بالمجتمع أو بالتاريخ أو بالثقافة أو بالجمهور المتلقي، أو غير ذلك من الأهداف المعرفية، التي يمكن لها إتاحة الفرصة لكل مبحث من مباحثها هذه لابتكار الأدوات التي تناسب أهداف دراسته، فقد تختلف الأدوات المطلوبة لبحث علاقة الفن الإسلامي بالثقافة والأعراف والتقاليد الإسلامية التي تسود مجتمع منتجيه المختلفين (ثقافة الفن الإسلامي) مثلاً، عن تلك الأدوات المطلوبة لدراسة علاقة هذا الفن بوصفه نشاطاً اجتماعياً، بالنظام الاجتماعي العام الذي يحكم ممارسة هذا الفن بين الجمال والاستعمال (علم اجتماع الفن الإسلامي). وتختلف هاتان الدراستان مثلاً عن دراسة علاقة هذا الفن بالأبنية والتأثيرات النفسية للمبدع والمتلقي على حد سواء (علم نفس الفن الإسلامي).

وهكذا يمكن لكل هذه المباحث، وربما لغيرها، أن تنتظم معرفياً بعلاقات عضوية حميمة مع بعضها بعضاً؛ من التأثير والتأثر، في سياق ما يمكن أن نطلق عليه نظرية الفن الإسلامي.

هنا، لا بد من الوقوف قليلاً عند ما يمكن أن نسميه موقف بعض دارسي الفن الإسلامي السلبي على العموم من هذه النظرية، حيث يمكن تصنيف أشكال هذا الموقف إلى ما يأتي:

أولاً: هناك من أنكر وجود الفن الإسلامي أصلاً لعدم وجود نظرية فلسفية له؛ تقوم على ذاتية الفن لا على موضوعية الإسلام.

ثانياً: هناك من ادعى أنّ الفن الإسلامي قد وصل إلينا «دون فلسفته أو أخبار فنانيه، ودون شرح لتقنياته وأساليبه»؛ أي إن هذه الآثار المعمارية والأعمال الفنية وصلت إلينا دون نظريتها الفلسفية والجمالية والفنية، بل وربما لم يكن لها مثل هذه النظرية، وبخاصّة أن بعضاً آخر من دارسي هذا الفن حاول تبرير ذلك بالذهاب إلى أن «الحضارة العربية الإسلامية لم تشعر بحاجة إلى إفراز خطاب نظري منهجي حول الجمال يمكن أن نفيد منه في بحث الأسس الجمالية للفن الإسلامي».

وتبرز خطورة أطروحة الاعتقاد بانعدام وجود أو غياب النظرية الفنية في التراث الفكري العربي والإسلامي، في أنها تفتح الباب على مصراعيه لكل ما يمكن أن ينشأ من الإشكاليات المعرفية في مفهوم الفن الإسلامي وأصوله وهويته الثقافية وطبيعته الحضارية، فضلاً عن فلسفته الفكرية ونظريته الجمالية، التي حاول العديد من مؤرخي هذا الفن ونقاده إنشاء بنيتها المعرفية في ضوء الفكر الجمالي الغربي.

لقد تعددت أوجه نظرية الفن الإسلامي وآفاقها المعرفية، بما جعلها أبرز إشكاليات البحث العلمي المتعلق بهذا الفن، وأكثر موضوعاته جدلاً بين العدم والوجود، أو بين الاغتراب والتأصيل، إذ قدم بعض مؤرخي الفن الإسلامي وفلاسفته عدداً من النظريات التفسيرية لوجود الفن الإسلامي وطبيعته، نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر:

النظرية الرمزية Symbolism التي عرفت منذ سبعينات القرن العشرين بين الباحثين الغربيين أو المستشرقين المتخصصين في جماليات الفنون الشرقية التقليدية Traditional أو المقدسة Sacred المعبرة مجازاً وتأويلاً عن (اللامرئي) من الغيب والجلال الإلهي الذي لا تدركه الأبصار.

هذه النظرية تعد الفن الإسلامي رمزاً Symbol خالصاً لكل ما يفوق الشكل (المرئي)، ويسمو على المادة، ويبحث في ما وراء الطبيعة من المعاني والدلالات والتأويلات القابلة للإدراك والحدس المعرفي بالبصيرة أكثر من الإحساس

البصري المباشر الذي تعده هذه النظرية منهجاً قاصراً عن المعرفة الحقيقية بطبيعة الفن الإسلامي ووظيفته الروحية

ولعل من أبرز أقطاب هذه النظرية وشيوخها الأوائل: تيتس بوركهارت Titus Burckhardt (كتابه الصادر في لندن 1976 بعنوان: Art of Islam ; Language & Meaning: لغة الفن الإسلامي ومعناه) الذي يرى أنّ ثمة أبعاداً ثلاثة يمكن أن يقوم عليها الفن الإسلامي؛ هي: الظاهر، والباطن، والروح: فالظاهر يتمثل في الشكل الفني الخارجي المتكون من الخط والمساحة والكتلة وغير ذلك من العناصر القابلة للوصف والتاريخ، والباطن يتمثل في القيم التي يعبر عنها هذا الظاهر من الوحدة والتنوع والأصالة وغير ذلك من القيم المتصلة بفلسفة الجمال، أما الروح فهي السر أو الكنه الماورائي المتصل بالحقيقة المطلقة المنعكسة حضوراً فطرياً في كل الأشياء بعامة؛ ويتجلى حضورها الرمزي الفاضل في الفنون المقدسة، ومنها الفن الإسلامي بخاصة.

وتكشف القراءة النقدية المعمّقة، لذلك الخطاب المعرفي الخاص بالبحث عن نظرية الفن الإسلامي أو الخطاب المعرفي الخاص بالبحث في هذه النظرية، عن تباين الأفكار والآراء والرؤى والتفسيرات المتعلقة بها، وعن اختلافها بين العموم والخصوص، أو بين الإجمال والتفصيل، أو بين كليات الفن الإسلامي الفكرية والفلسفية والجمالية والدلالية الرمزية وجزئياته الفنية والعلمية والنقدية المتعلقة بأجناسه وأساليبه وتقنياته وأعماله الإبداعية، بما يؤدي بالتالي إلى إمكان التعامل المعرفي والمنهجي مع نظرية الفن الإسلامي بوصفها عنواناً واحداً جامعاً لمسارات ثلاثة متعالقة ومترابطة ومتشابكة، هي:

أولاً: محاولة تأطير هذه النظرية بالمفهوم العلمي القائم على معنى النظرية في حده الأدنى، المعبّر عن وجهة نظر أو رؤية منظمة منهجياً، بمجموعة من المفاهيم والعلاقات والتحولات، التي تعمل على تفسير ظاهرة معينة، بهدف تكوين معرفة موضوعاتية thematic بطبيعتها البنيوية والصفاتية والوظيفية. وتمثل النظرية بعامة أساساً من أسس العلم الضرورية ومبادئه الحدية وإجراءاته المنطقية، لكنها، بخاصة، غالباً ما تمثل العلم النظري المجرد المتعلق بالأدب والفن من أركان المعرفة الإنسانية وجوانبها الإبداعية، فكانت (نظرية الأدب) مثلاً أقرب ما تكون إلى (علم الأدب) من حيث المفهوم والدلالة والطبيعة المعرفية، والأمر نفسه يكاد ينطبق تمثيلاً على (علم الفن) بما يسمى (النظرية الفنية) التي هي المادة المعرفية لعلم الجمال.

ومن هنا؛ فإن نظرية الفن الإسلامي قد تعني -على العموم- تلك الرؤى والآراء والأفكار والتفسيرات المتعلقة بالظاهرة الفنية الإسلامية، بكل مفاهيمها وعلاقاتها وتحولاتها، فضلاً عن طبيعتها البنيوية والصفاتية والوظيفية، والتقنيات المنهجية والصياغات الأسلوبية والموضوعات العملية والنظرية المتعلقة على وجه التخصيص بهذه الآثار الفنية الإسلامية، وبظاهرتها الاجتماعية والثقافية والحضارية، ومعرفتها الجمالية المركَّبة من جملة معارف الوحي والفلسفة والصناعة الإنسانية والاجتماعية للعمل الفني الإسلامي الذي نظَّر له علماء الجمال وفلاسفة الفن المسلمون القدامى، أو قدَّمه دارسوه المحدثون والمعاصرون تحليلاً نقدياً، وتأصيلاً معرفياً.

ثانياً: البحث العلمي العام عن محتوى هذه النظرية، ومقوماتها وخصائصها في التراث الفكري والمعرفي والحضاري الإسلامي، لتأصيل العمق المعرفي لنظرية الفن الإسلامي، وبخاصة في ما يتعلق بالمفهوم العام لهذا الفن، وطبيعة نسقه المعرفي الكلي، وخصائصه الشمولية القائمة على الوحدة والتنوع بوصفهما الجوهر المعرفي لأيّ نظرية فنية.

ثالثاً: البحث النقدي المتفرع معرفياً ومنهجياً عن ذلك المسار البحثي العام، وذلك من خلال دراسة النظرية المعرفية لفن من الفنون الإسلامية، كفن العمارة الإسلامية، أو فن الخط العربي على سبيل المثال لا الحصر، أو مبحث من مباحث الفن الإسلامي التاريخية والعلمية، كأصل الفن الإسلامي ومصادره، أو علم اجتماع الفن الإسلامي على سبيل المثال لا الحصر كذلك، أو موضوع من موضوعاته الفكرية والفلسفية والجمالية والنقدية، كموقف الإسلام من قضية التصوير أو من الطبيعة والمادة وعلاقتهما بالفن الإسلامي أو النور والماء والحركة والشكل، وغير ذلك من الموضوعات التي يمكن أن يعاينها النقد العلمجمالي في الفن الإسلامي.

من أبرز مباحث نظرية الفن الإسلامي أيضاً: المفهوم القلق لبعض ألفاظ الفن الإسلامي، لنشوئها في البيئة المعرفية لعلم الجمال الاستشراقي، ومحاولة بناء مصطلحات هذا الفن وتأصيلها بما يحقّق كونها البؤرة الدلالية لنظرية الفن الإسلامي، وطبيعتها المعرفية المتصلة بتفسير الظاهرة الجمالية والفنية في الفضاء الحضاري الإسلامي، على أساس من نظرية الوحدة والتنوع النقدية المتعلقة ببنية هذا الفن المعرفية، وخصائصه الجمالية التي يمكن جمعها وتنسيقها معرفياً فيما يمكن أن نسميه الوحدة الخصائصية للفن الإسلامي.

تتمثل هذه الوحدة الخصائصية في التوحيد الذي هو مبدأ الجمال في الفن الإسلامي، وذلك من خلال المفهوم الفلسفي الجامع للتوحيد بين ما هو جوهر لا مرئي/ غيب/ تجريدي من جهة.. وبين ما هو صورة/ شكل/ عمل مرئي من أعمال الفن الإسلامي من الجهة الأخرى، حيث تكون توحيدية هذا الفن وكأنها هي النظرية الأم لكل نظريات هذا الفن:

أولاً: الدينية الإسلامية التي تقوم على معرفة الله وعبادته وحده Monotheism أصلاً ومصدراً للفن الإسلامي.

ثانياً: الفلسفية التي تقوم على العلاقة (الروحانية أو الهندسية الذرية) الحميمة بين الوحدة والكثرة Synthesis في تفسير الإبداع الفني الإسلامي.

ثالثاً: العلمجمالية النقدية التي تقوم على التأليف أو التكوين الإبداعي Composition بين وحدة العمل الفني وتنوع عناصره الخاصة (علم عناصر الفن الإسلامي).



لوحة للفنانة يسرى علي الجعبري

ثقافةُ العمرانِ.. وعُمرانُ الثقافة

عُمرانُ عمّان القديمةِ نموذجاً

المهندس محمّد رفيع

العمرانُ، أو العمارةُ، هي المُنتجُ الثقافيُّ الأكثرُ تواجداً في المحيط الإنسانيّ. وذلك باعتبار ما للعمران من تأثير على مشاهديه ومستخدميه، بصرياً ونفسياً وانفعالياً وانطباعياً.

في القرون الثلاثة الأخيرة، وفي عصر التنوير، صنعت أوروبا لنفسها سلسلة تاريخية متميّزة ومتّصلة للعمران، تربطها ببدايات العمارة المصرية الأقدم. وهو تاريخ تمّ وضعه وفقاً لتطوّر تعرف أوروبا على ذاتها وعلى الآخر، مستنداً بشكل أساسي على علاقة متشابكة بين القوّة والمعرفة.

يُمثّل العمرانُ حقلاً معرفياً شِبه مستقلٍّ، إذ يتشارك مع الحقول المعرفية الأخرى، كالنشاطات الثقافية الموازية له، مِن فنٍّ وأدبٍ وشعرٍ وموسيقى. ولِلعمران أيضاً ثقافته الخاصّة، التي هي جزءٌ من الثقافة العامّة، بمعناها الأنثروبولجيّ والتاريخيّ. ومن البديهيّ، أن يتبع ذلك وجود تاريخ ذاتيّ للعمران، يستقلّ عن المجالات الثقافية والفنيّة الأخرى، التي يتقاطع ويتداخل معها، بحكم انتمائه للثقافة التي أنتجته من جهة، ولتاريخ العمران البشريّ، بثقافاته المتعدّدة، من جهة أخرى.

ولأنّ العمران والذاكرة متلازمان، ترتسمُ العلاقةُ بينهما كدعوة للتفكّر، فإنّ طبائع الأمور تقضي بالتذكير بالمقريزيّ، وكتابه الرائد؛ (المواعظ والاعتبار بذكر الخُطط والآثار)، وفيه، تستدعي الذاكرةُ العربيةُ وثقافتُها؛ مفهوم الإيوان ومعناه الفراغي، ودلالته التذكارية، ومفهوم القصر، ودلالات الأبّهة والتّرف في العمران، والرغبة الجيّاشة للحكّام في نقش أسمائهم على الحجر والمرمر. ومفهوم دار العدل، والحارة، وتفاصيل الاستجابة للمناخ في المنزل العربي في بلاد الشام، ومشكلات الترميم، وحماية المدن التاريخية اليوم، والبيوت القديمة وتغيّر أحوالها، وصولاً إلى الفضاء الأرحب لثقافة البسطاء، الممتدّة من التاريخ إلى الأسطورة، وتفكّراً في السعي الدؤوب للإنسان في تواصله مع المكان في الليل.

في البدءِ، وقبل القراءة، أَوَدُّ تذكيرَ القارئ بمحبّة، بالهيكلِ البنيويّ لِخريطة عمان القديمة، التي ما تزال تُحدّدُ قَدَرها المعماريّ إلى اليوم؛ وفيه تلك الطريق المتعرّجة، التي تلاصقُ نهرها القديم وتباريه، بشكل حميم. فتبدأ مع النهر رحلتها عند "رأس العين"، لتلتقي عند "المقرّ العالي"، مع دفق ماء آخر،

كاتب وباحث أردني.

هو "سيل وادي الحدّادة"، ثم إلى فضاء رحب مفتوح، نحو "المحطّة". وسيرى المتأمّل في تلك الخريطة؛ الجامع والكنيسة، والبساتين والمقابر، ودور الحكم، والمصارف والأسواق، وكلّ ما يستلزم حاجة الناس في اجتماعهم الحضريّ.

وهنا ينطلق دورٌ آخرَ للأبحاث العُمرانيّة الجادّة والإبداعية، في إستدعاء الذاكرة الشخصية للأفراد، وتحريضها على استعادة أحداثها الخاصّة والعامة، بكلّ ما يحمله ذلك من تداعيات، إنسانية واجتماعية وثقافية. ويقيني، أنّ هذا هو المقصد الحقيقي والأسمى، بمعناه الإنساني الواسع، لأيّ دراسة جادّة، تستهدفُ ثقافةَ العمران وعمرانَ الثقافة، في أيّ مكان..

عَمّانُ؛ من قرية.. إلى مدينة
عُمرانُ عمّان القديمةِ نموذجاً

إذا كان التاريخ الحضريّ المعاصر لعمّان، كحاضرةٍ مكانيةٍ مأهولةٍ، يعود إلى الربع الأخير من القرن التاسع عشر، فإنّ تاريخها البلدي يبدأ منذ العام (1909م)، عند تشكيل أوّل مجلس بلديّ فيها يتبع إلى متصرفيّة السلط.

والبلدة، التي استمرّت بالنمو والتطوّر عمرانياً كقرية، وذلك لما طرأ عليها وعلى الإقليم من متغيّرات سياسية واجتماعية واقتصادية، فقد بدأت مع مطلع الثلاثينيّات تحوّلاً حقيقياً في طبيعتها كقرية. حيث يمكن اعتبار العام (1933م) بداية للتحوّل العمراني المدينيّ لبلدة عمّان. اما الأبنية ذات الطابع المدينيّ، القائمة قبل هذا التاريخ، فهي محدودة جداً، وتُعدّ على الأصابع، وقد أُنشئت بشكل طارئ لتلبية حاجات رجالات الحكم والإدارات الرسمية في البلدة الناشئة، ومعالجة هذه الأبنية وتاريخها يحتاج إلى بحث منهجي منفصل.

والحديث عن عمران عمّان القديمة بمجمله يحتاج إلى مجموعة أبحاث أخرى مشابهة، تضمن تحديد الأساس الوثائقيّ لهذا العمران، ولِمعماريّي المدينة حتى أواخر الخمسينيات من القرن العشرين، وذلك كي يمكن تحديد طبيعة وهويّة المدينة القديمة المعماريّة.

ونظراً لأنّ معظم المصادر، إن لم يكن كلّها، التي تناولت هذا العمران وتاريخه، استندت إلى تاريخ شفويّ للأفراد، فقد قام هذا البحث بشكل منهجي على أساس وثائقي، يقوم على الاعتماد على الوثائق المباشرة لهذا العمران. أما التاريخ الإنساني والاجتماعي لهذا العمران، فقد استند أيضاً إلى مجموعة أبحاث وثائقية أخرى، في محاولة لتشكيل نسيج متماسك لتاريخ المدينة؛ عمرانياً واجتماعياً ومهنياً وثقافياً.

تخطيط وتنظيم مدينة عمّان

تُشير وثائق وأوراق مدينة عمّان القديمة إلى أنّه في بدايات العام (1933) لم يكن هناك مهندس للبلدية، وأنّ معاملات البناء كانت تُحال فنّياً إلى (مدير النافعة وهو عبدالرحمن بك غريب)، أو إلى مهندس دائرة النافعة وهو (المهندس درويش بك أبو العافية).

كما تُشير تلك الوثائق إلى أنه في أول شهر تمّوز من العام (1933) تمّ تعيين مهندس لبلدية عمّان، وهو المهندس المعماري الشريف فواز آل مهنا، وقد سمّي في الجريدة الرسمية بـ (الشريف فواز شرف)، وبراتب شهري قدره (26) جنيهاً فلسطينياً. وهو أوّل مهندس لبلدية عمّان، حيث كان برأس دائرة الهندسة المنفصلة (مكانياً) عن البلدية وإن كانت تابعة لها. ويبدو أنّ ذلك جاء مترافقاً مع ظهور (قانون تنظيم المدن لسنة 1933)، وهو القانون الذي تطوّر لاحقاً، وأُضيفت إليه بعض المواد في العام (1936)، وسمّي (ذيل قانون تنظيم المدن لسنة 1936)، وقد أسهم مهندس البلدية (الشريف فواز) في هذا التطوير نتيجة للمشكلات التي أفرزتها عمليات العمران في المدينة الناشئة.

1. دائرة الاثار
2. ديوان سمو الامير
3. دائرة الاشغال العامة
4. المصرف الزراعي
5. طبيب الحكومة
6. وزارة العدلية
7. المتصرفية
8. البنك العثماني
9. دائرة البلديه
10. دائرة الشرطة
11. دائرة الجمارك والرقابة
12. دائرة المعارف
13. الخزينة
14. دائرة الزراعة
15. دائرة الصحة العامة
16. دائرة الأراضي
17. مدرسة الصناعة
18. المجلس التشريعي
19. دائرة المعتمد
20. رئاسة الوزراء
21. الجامع العمري
22. قيادة الجيش العربي
23. المستشفى الانكليزي
24. المستشفى الايطالي
25. شارع الرضا
26. شارع السعادة
27. شارع البلدية (شارع فيصل / ساحة فيصل)
28. شارع الهاشمي
29. شارع الاشرفية (شارع طلال)
30. طريق السلط (شارع الملك حسين)
31. شارع العزيزية (طريق وادي السير / شارع الامير محمد)
32. الجسر الرماني (جسر الحكومة / جسر العسبلي)
33. شارع السكر (زقاق السكر / سوق السكر)
34. شارع السينما (شارع المنشية / زقاق الصفدي)
35. جسر المهاجرين (جسر مصدار عيشة)
36. مجرى سيل وادي الحدادة
37. شارع الشابسوغ
38. فندق فيلادلفيا
39. جسر الخشب (جسر البلابسة)
40. مجرى نهر (سيل) عمان

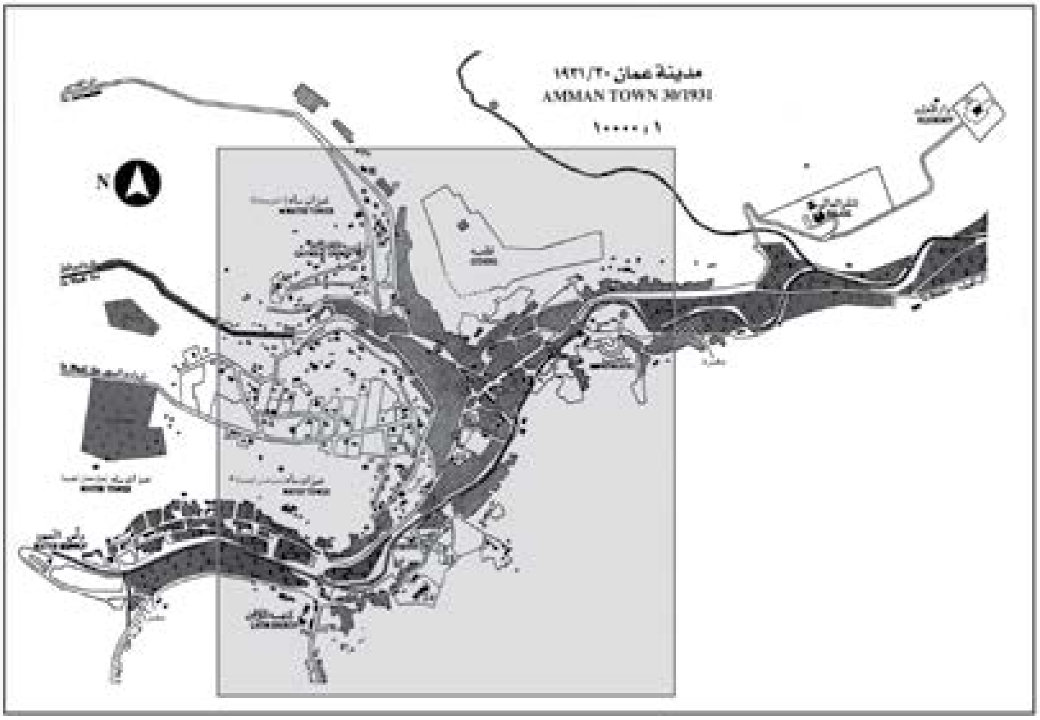
PO. مخفر درك

ابنية ماهولة

سيل (نهر)

بساتين

مقابر



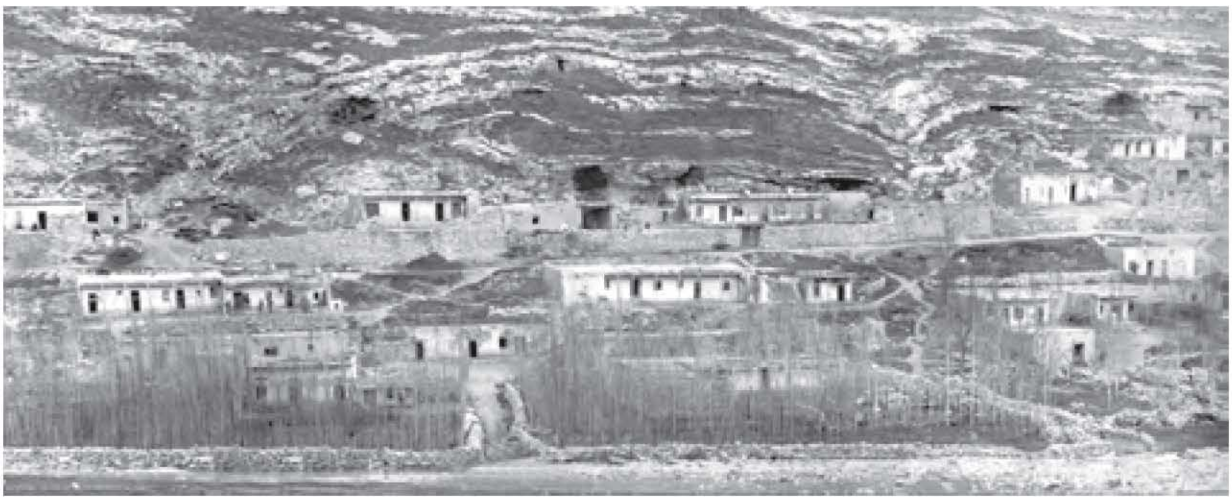
خريطة عمّان 1930 - 1931

وتقول أوراق المدينة، ومشروحات مهندسها (المعماري الشريف فواز)، إنّ التفكير بتخطيط وتنظيم المدينة قد بدأ بشكل شامل. أما الشمولية فقد بدأت بوقف البناء في جميع أنحاء المدينة المأهولة، والتي يشملها التنظيم كأساس عام، ثم معالجة كل عملية بناء أو ترميم أو تغيير على حدة، من حيث علاقتها بالطرق والشوارع الموجودة أو المنوي فتحها، ثم البدء بتنظيم مخطّطات تنظيمية لكلّ حي وجبل في المدينة على حدة.

وتشير الأوراق، أيضاً، إلى أنّ التراخيص، التي منحت في مناطق لم يتم تنظيمها، قد أخذت تعهدات على أصحابها بهدمها، فيما اذا تعارضت لاحقاً مع الشوارع المقترحة، وهناك أيضاً تواريخ دقيقة لتنظيم وتخطيط مخطّطات الأحياء في المدينة وشوارعها. فمثلاً تمّ تصديق مخطّط شارع الملك فيصل في (1934/2/20)، وتمّ تصديق جبل وشوارع اللويبدة الرئيسية في (نيسان 1938).

وبعكس ما هو سائدٌ وشائعٌ، عن شوارع المدينة المفتوحة في تلك الأعوام، فإن الأوراق ومشروحات مهندس البلدية تؤكّد وتقدّم حرصاً كبيراً على عروض واسعة لشوارع المدينة الرئيسية والفرعية، قياساً بحجمها وحجم نموّها الطبيعي المتوقع في الأعوام اللاحقة. واستمر في الأعوام اللاحقة تخطيط وتنظيم الشوارع الفرعية للأحياء، إضافة إلى المناطق الأبعد من أحياء المدينة وجبالها. وهنالك إشارة مبكّرة إلى استملاك أرض لمتنزّه عام قرب (الدوار الاول) الذي كان يسمّى حينها (حديقة البلدية الأولى).

وعلى الرغم من شيوع استعمال مواد البناء القديمة، كالطين والتراب والدبش والطوب، في ظلّ وجود مواد البناء الحديثة كالحجر والخرسانة (الباطون)، وكذلك اختلاف ظروف الناس الاقتصادية، فقد كان هناك حرص، من مهندس البلدية وطبيب الحكومة، على جمال الشوارع الرئيسية ومداخل البلدة، حيث أُجبرَ أصحاب الأبنية، الواقعة على الشوارع الرئيسية ومداخل البلدة، على البناء بالحجر النظيف، بل وأكثر من ذلك؛ فبعض الأبنية في تلك المواقع لم يُوافَق على جمالها المعماري وأُجبرَ أصحابها على تغيير مخطّطات واجهاتها، لتأثيرها على الجمال العام للمدينة ومداخلها، وما يزال الكثير من هذه الأبنية قائماً إلى اليوم.



الساحة الهاشمية 1922

أما دور طبيب الحكومة، في عملية البناء والعُمران، فقد كان لضمان توفّر الشروط الصحية لهذه الأبنية، من حيث المرافق الصحية (المطبخ – الحمام – المرحاض) وتهوية الغرف، وكذلك طرق التصريف، ومواقع الحفر الامتصاصية، وضمان سلامتها الصحية. وقد كان طبيب الحكومة في الفترة الأولى من هذا العمران (33- 1939) هو الدكتور حليم بك أبو رحمة.

وعلاوة على ما سبق، فإن الأبنية المقامة على الشوارع حُدّدَ لأصحابها طولُ الشرفات (البلكونات) وعرضها المطلّة على الشوارع، حيث لم يكن يتجاوز طول الشرفة أكثر من ثلث واجهة البناء. هذه الشرفات الصغيرة ما تزال قائمة إلى اليوم في شوارع المدينة القديمة، وهي من العناصر المعمارية المميّزة لعمران عمّان القديمة، يضاف إلى ذلك أنّ هناك طرازاً خاصاً من البوابات والمداخل للأبنية المقامة في تلك الأعوام، وهو ما لم يدرس حتى الآن. وتشكّل هذه البوابات بأشكالها المعمارية واحداً من العناصر المعمارية المميزة لطراز البناء في عمّان القديمة.

أما الأبنية التي كانت تقام على الشوارع غير المفتوحة، فقد كانت واجهاتها الحجرية تُبنى ببروز معماري يبدأ من سطح الأرض، ويرتفع حسب طبيعة الأرض إلى متر واحد تقريباً في بعض المواقع. هذا البروز المعماري، الذي ترتدّ بعده الواجهة إلى الخلف، ما يزال موجوداً إلى اليوم في تلك الأبنية وذلك لتلافي التفاوت في منسوب الشوارع بعد فتحها.

ليست هذه الملاحظات البسيطة حول تخطيط المدينة وعمرانها في الفترة (33-1938) سوى إشارات بسيطة، عن مرحلة انتقال عمّان من زمان القرية إلى زمان المدينة. وقد تمّت الإشارة إلى هذه الملاحظات هنا بشكل عابر لنفي الاعتقاد العام بالنموّ العشوائيّ لمدينة عمّان في تلك الأعوام. أما تفاصيل هذا العمران فتحتاج إلى دراسات تفصيلية منفصلة، وكذلك عمران الأعوام اللاحقة في تاريخ المدينة، ويشكّل هذا البحث محاولة أولى في هذا المجال.

* مواد البناء

في الثلاثينيّات، تؤكّد وثائق العمران والمخطّطات أنّه كان هناك مواد بناء تقليدية أو قديمة، تعود إلى زمان القرية كأسلوب بناء، وتشير أيضاً إلى أنّ هناك مواد بناء جديدة أو حديثة، وتنتمي إلى زمان المدينة، وهناك إشارات إلى أنه كان هناك إقبال واسع عليها، إضافة إلى إشارات حول تشجيع البلدية لاستخدامها في البناء.

أما مواد البناء التقليدية والقديمة؛ فهي للجدران؛ حجر الدبش (الغشيم) والكلس والطين، واللبن الترابي أو الطيني. وللأسقف فهي: الطين والكلس والأخشاب والجسور والجسور الحديدية بمقاييس محددة، والقش والقصب والزينكو (والباطون والحصمة في حالات محدودة)، وللأسوار او الجدران الاستنادية أو المحيطة بالبيوت، فهي: سلاسل حجرية من الدبش (الناشف)، الذي لا تستخدم فيه مواد رابطة كالطين وغيره.

وأما مواد البناء الجديدة، فهي؛ الباطون والباطون المسلح والباطون المحمول على جسور حديدية للأسقف (I-Beams)، وللجدران فهي؛ الحجر النظيف، والحجر المحكم، والحجر المشفشف، والحجر المزي، وللأسوار: الحجر الصوري أو السوري والإسمنت (الشمينتو).

وفي أحيان كثيرة، كان يحدث دمج جزئي في استخدام هذه المواد في بعض البيوت حسب قدرة صاحبه المالية، غير أن الوثائق تشير إلى إقبال واسع وصاعد في نهاية الثلاثينيات على استخدام مواد البناء الحديثة بشكل عام.

أما الأرضيات، فهناك إشارات كثيرة إلى استخدام أنواع كثيرة من البلاط والبورسلان والموزاييك، كأرضيات للغرف



بيت الشعر الاردني 1935

والمنافع والأرصفة، إضافة إلى مصانع تصنيعها داخل المدينة، فضلاً عن تصنيع المرمر، إذ كان هناك مصنع للمرمر قرب المدرج الروماني في شارع الهاشمي.

*** وديان وسيول عمّان**

تقدّم وثائق عمران المدينة وصفاً مكتوباً ومرسوماً لسيول ووديان عمّان، الرئيسية منها والفرعية، والتي كانت دائمة الجريان ولها مجارٍ ثابتة.

- سيل عمّان العمومي.

أما سيل عمّان العمومي (أو نهرها)، فهو الذي يبدأ من رأس العين في الغرب، مندفعاً باتجاه الشرق، وينتهي عند (عين غزالة) في شرق المدينة. والسيل العمومي كان يعبر المدينة بمراحل محدّدة:

المرحلة الأولى منه تبدأ من رأس العين وحتى جسر مصدار عيشه أو جسر المهاجرين، ويحده فيها جنوباً طريق رأس العين وشمالاً طريق المهاجرين.

والمرحلة الثانية: تبدأ من جسر مصدار عيشة وحتى الجسر الروماني الحجري أو جسر الحكومة. وبينهما هناك جسر الحمام أو الجسر الحديدي وجسر البلابسة أو الجسر الخشبي. وفيها يحدّه شمالاً شارع طلال والأبنية الفاصلة بينهما، ومن الجنوب طريق الأشرفية.

والمرحلة الثالثة: وهي التي تأخذه خارج المدينة. وتبدأ من الجسر الروماني مروراً بجسر رغدان عند مصبّ وادي الحدادة (الحداد/ الحدادين). ويحدّه فيها جنوباً المدرج الروماني وطريق المحطة وشارع الأمير عبدالله.

أما السيول الفرعية دائمة الجريان، فهي:

- سيل طريق السلط (شارع الملك حسين حالياً).

وهو سيل فرعي دائم، ويقع شرق طريق السلط وأمام المحلات التجارية مباشرة.

- سيل القيرطاي.

وهو سيل فرعي دائم يبدأ من سفح حي القيرطاي، وهو الجزء الجنوبي الشرقي لجبل عمّان (الجديدة) المتصل بوسط البلدة، ويقطع شارع طلال ويمرّ من خلف الجامع الحسيني من جهة الغرب وأمام مقهى المنشية وسينما البتراء ويصبّ في السيل العمومي.

- سيل وادي السرور.

وهو السيل القادم من أحد السفوح الشمالية لجبل

الأشرفية ليصبّ في السيل العمومي، إضافة إلى سيل يمرّ في الطريق المسمّاة طريق الجوفة من جهة الأشرفية.

- سيل وادي الحدادة:

وهو السيل القادم من السفوح الشمالية الشرقية لجبل القلعة، ليصبّ في السيل العمومي خارج البلدة، عند جسر رغدان وقريباً من محطة عمّان.

ويبدو أنّ هناك سيولاً أخرى أقلّ أهمية ومتفرّقة، وكلّها تصبّ في النهاية في ما يسمى سيل عمّان العمومي، أما داخل البلدة، فقد كانت تُقطع هذه السيول العرضية بجسور خشبية صغيرة، تؤمّن حركة الناس العامة بين الشوارع والمحلات التجارية وأحياء المدينة.

وقد لعبت هذه السيول الفرعية دوراً كبيراً في الثلاثينيات والأربعينيات في تحديد شكل ومواقع العمران في الطرق التي كانت تمرّ بها.

أوائل.. ورُوّاد

كما أشرنا سابقاً، فإنّ أوّل مهندس لبلدية عمّان في العام (1933) هو (المعماري الشريف فواز آل مهنا). وقد استمرّ يشغل هذا المنصب حتى العام (1937)، وبعدها افتتح مكتباً هندسياً في المدينة لتصميم المخططات الهندسية، وهو المكتب الوحيد في تلك الفترة من تاريخ المدينة، واستمر ذلك إلى أوائل الأربعينيات، ثم عاد مهندساً للبلدية مرّة أخرى عام (1948)، وأصبح اسم مكتبه (دار الهندسة) في تلك الفترة.

وبعد استقالة (المهندس الشريف فواز) من البلدية، قام بأعماله مهندس بموقع (وكيل المهندس للشؤون الفنية)، وهو المهندس (أوتو بالمر)، حيث كان يشغل موقع المعاون الفنّي لمتصرّف لواء البلقاء، وهو ألمانيّ الجنسية. وبعد فترة قصيرة نسبياً، صار وكيل المهندس للشؤون الفنية هو المهندس (صبحي بك كحالة)، والذي اصبح في العام (1942) رئيساً للبلدية، وهو سوري الجنسيّة.

وفي العام (1937)، وبعد خلوّ موقع مهندس البلدية لعدّة أشهر، تمّ تعيين (مجد الدين بك الجابري) مهندساً للبلدية. وهو مهندسٌ حلبيٌّ، وله دور كبير في الحفاظ على حلب القديمة وحمايتها، وفي تخطيط حلب الجديدة، وفي أوائل الخمسينيات عُرض عليه منصب وزير أشغال في الوزارة السورية ولم يقبل. ويُذكر أنّ المهندس الجابري هو والد الفنّان التشكيلي الراحل (علي الجابري) والباحثة (ديالا الجابري).

أما مخطّطات الأبنية في تلك الفترة، فقد كان ينظّمها إما مهندسون أو مصمّمون أو رسّامون أو مسّاحون. وهؤلاء الأخيرون تحوّل قسم منهم، في أعوام لاحقة، إلى مُجازين معماريين، كما تشير إلى ذلك، أوراق الخمسينيات، بعد صدور قانون أصحاب المهن الهندسية (لعام 1953).

وهناك أبنية تمّ تصميمها في مكاتب هندسية في القدس ودمشق.

ومن الأوائل والروّاد، الذين تذكرهم الأوراق والمخطّطات، في تلك الفترة:

مهندسون ورسّامون ومصمّمون:

- المهندس خواجة فيليب 1933.

- المصمّم والرسام محمود سعدالدين درة بك 1933 / وقد عمل لاحقاً رساماً في مكتب المهندس المعماري الشريف فواز آل مهنا.

- المصمّم والرسّام صباح الكيلاني 1938 / وقد أصبح لاحقاً مجازاً في أعمال الهندسة المعمارية.

- المصمّم والرسّام سبع سعد الله سماحة / 1938.

- المصمّم والرسام سامي الشيرازي 1935.

- المصمّم والرسّام فايز عبد المهدي 1935.

- المهندس المعماري (ر.س. كزما) / مصمّم مدرسة المطران والمشرف على بنائها، وهو مهندس مدني ومعماري.

- المصمّم والرسّام عبد الرزاق الفلاح 1938 / وقد أصبح لاحقاً مجازاً في أعمال الهندسة المعمارية.

- المصمّم والرّسام والمسّاح عباس الخماش 1938.

- المصمّم والرسّام عادل الساعاتي / وقد عمل في سنوات لاحقة رسّاماً في مكتب المهندس المعماري الشريف فواز.

- المصمّم والرسّام عبدالقادر السمان/ 1933.

- المصمّم والرسّام صبحي عبدالعزيز/ 1938.

- المصمّم والرسّام محمود المدني/ 1938.

- المصمّم والرسام: غانم عبده / يوسف حمدان / خالد الطباع / محمد يوسف الشريف / جمال أبو عزام / حسين المدني / أنور اسماعيل بشماق الحاج سعيد / يوسف نعمّان.

بنّاؤون ومعمرجيّون:

- المعمار / سركيس سروجيان.

- البنّاء / المعلم شكيب أبو حمدان.

- البنّاء / إبراهيم كردوس (كردوش).

- البنّاء / هاشم شكم.

- البنّاء / أسعد عيسى.

- البنّاء / عمر يوسف الجركسي.

- البنّاء / عبدالحميد البنّا.

- البنّاء / فرج حجازي.

- البنّاء / حسن صالحي، وهو الذي قام ببناء مدرسة المطران.

وقد تلا تلك الفترة جيلٌ من المهندسين أسهموا بشكل مميز في عمران عمّان القديمة، حيث استمرّ ذلك من نهاية الثلاثينيات وحتى أواخر الأربعينيات وأوائل الخمسينيات، وذلك عند تأسيس جمعية المهندسين الأردنية (49/ 1950)، ونقابة أصحاب المهن الهندسية (1953)، وقبل تأسيس نقابة المهندسين الأردنيين (1958). **ومن هؤلاء المهندسين:**

(وليم هداوي/ فهد جبجي / محمد خليل المصري / فؤاد فاقيش / يعقوب أنسطاس، ألبرت بلتكيان، مختار صقر، زكي متاروة الحجازين، سليم أبو صوّان، توفيق مرّار، توفيق الخماش، جليل إجحا، جورج برامكي، جبرا بدفيان، نصري مقحار، سامي أبو السعود، نصير نصير، محمد علي النقيب، شفيق أبو الزلف، ج.ي. سمبسون، جبرا خميس، إدمون منصور، جميل زريقات، حبيب جبجي، سمعان شامية، إميل غزاوي، عبد الله علاء الدين، سمير خليل نصر، أنطون ج. أنسطاس، خليل زبانة، رفيق طوقان، عيسى حزبون، نعيم القسوس، عبدالرحمن عبده، نديم أبو طه، صدقي خضر، يوسف مرقص نصار، حنّا فليب بردروموس، علي العلبي (دمشق)، منيب الدردري، مصطفى أبو السعود، نجاح النابلسي، فرنسيس إنجل، فؤاد سليم المعايعة، إدوارد سليم صفدي، أحمد فوزي المغربي، أحمد صابر، هاكوب داسنابديان، جابر شكري، جورج نقولا تلحمي، عارف النجار.. وغيرهم الكثير. وقد عمل قسم كبير من هؤلاء في مكتب المهندس الشريف فواز آل مهنا).

* السيرة الذاتية للمعماريّ الراحل الشريف فواز آل مهنّا

* وُلد الشريف فواز في استانبول عام (1906)، ودرس فيها مراحله التعليمية الأولى (الإبتدائية والإعدادية والثانوية).

* درس الهندسة المعمارية في (المعهد العالي للعمارة) في استانبول، الذي أصبح الآن (جامعة استانبول التكنولوجية IUT)، وتخرّج منه في العام (1930).

* قدم إلى عمّان في العام (1931).

* عمل مهندساً لبلدية عمان منذ العام (1933) وحتى العام (1937)، وكان أوّل مهندس لبلدية عمّان.

* تزوّج، في العام (1936)، من الشريفة (نافعة بنت جميل)، وهي شقيقة الملكة (زين الشرف)، زوجة الأمير طلال (الملك طلال لاحقاً)، وأنجب منها وحيدته سموّ الأميرة وجدان.

* افتتح أوّل مكتب هندسي في مدينة عمان عام (1937)، في (شارع الأمير طلال). وفي الأعوام اللاحقة، تطوّر هذا المكتب وصار اسمه (دار الهندسة)، وقد عمل فيه العديد من المهندسين والمصممين والرسامين.

* في العام 1938، انتقل للعيش في المملكة العراقية، حيث قام بتصميم (مبنى نادي السباق الملكي) ببغداد، إضافة الى مبان أخرى، وبقي في بغداد حتى العام (1946)، وبعدها كان متنقّلاً بين عمان وبغداد.

* وتؤكّد سموّ الأميرة الدكتورة وجدان؛ أنّ والدها (الشريف فواز) هو مصمّم مبنى أمانة العاصمة القديم، الواقع قرب المدرج الروماني والذي ما يزال قائماً إلى اليوم.

* عاد في العام (1948) مرة أخرى مهندساً لبلدية عمان،



المعماري الراحل الشريف فواز آل مهنا (1906 - 1967)

وأسهَم في تلك الفترة في تطوير وتوسيع مركز المدينة، حيث تمّت إزالة الجزيرة الوسطية، الواقعة أمام الجامع الحسيني الكبير، وكذلك تمّ هدم الجزيرة الواقعة بين شارعي الرضا والسعادة، التي كانت تقع فيها بناية البلدية الأقدم.

* في العام (1949)، أصبح مهندساً للبلديات في دائرة النافعة، وفي العام (1950)، أصبح مهندساً للقصور الملكية.

* كان رئيساً لجمعية المهندسين الأردنية في العام (1950)، وهي أقدم هيئة أهلية للمهندسين في الأردن، حيث عُقد في عمّان مؤتمر المهندسين العرب الخامس، وقد كان ممثّلاً للأردن في ذلك المؤتمر، كما مثّل الأردن في مؤتمر اتحاد المهندسين العرب، الذي عقد في بيروت.

* أسهم المهندس الشريف فواز، منذ العام (1933)، في تخطيط عمّان القديمة، وأحيائها وشوارعها، في وسط المدينة وجبل القلعة وجبل الجوفة والنظيف والمحطّة وجبل عمان (جبل عمان الجديدة حينها) وجبل اللويبدة.

* على الرغم من قوانين وأنظمة البناء الصارمة، التي وُضعت في الفترة ما بين (33-1937) في مدينة عمان، وذلك بعد الزلزال الذي ضرب المدينة في العام (1927)، فإنّ مشروحات مهندس البلدية (الشريف فواز)، في تلك الفترة، على معاملات الأبنية، تُشيرُ الى حدّ كبيرة من التسامح مع الأهالي، وخصوصاً الأهالي المتضرّرين من فيضانات (سيل عمان) المتكرّرة، وكذلك الأهالي الراغبين في الانتقال من الكهوف والمغاور إلى أبنية جديدة، في زمن كانت فيه بلدة عمّان تنتقل من زمان القرية إلى زمان المدينة.

* تُشيرُ العديدُ من الصحف الأردنية والعراقية، في الثلاثينيات والأربعينيات وأوائل الخمسينيات من القرن العشرين، وكذلك عدد من اليوميّات والمخطوطات غير المنشورة، إلى حضور ثقافي وسياسي واضح للشريف فواز في أوساط عمّان وبغداد، ويحتاج توضيح هذا الدور إلى بحث تاريخيّ وأكاديميّ منفصل.

* توفّي الشريف فواز في (عمّان) عام (1967).

وبعد، فإنّ هذا البحث بحاجة إلى مزيد من الاستكمال، فهو جزء من مشروع كبير، يخصّ تاريخ مدينة عمّان، يضعُ جانباً الذاكرة الشفوية للأفراد، على أهميتها، ليُقيمَ هيكلاً لتاريخ وثائقيّ متماسك، وخصوصاً حول عمران المدينة وهويّتها المعمارية، تتحرّك في فضائه الذاكرة الفردية كما تشتهي، وذلك من أجل إحياء ثقافة العمران.. وبناء عُمران الثقافة.

المصادر

1- رفيق، محمد: كتاب ذاكرة المدينة: قراءة في عقود الإيجار والاستئجار 1928-1938، الجزء الأول، ط2، مطبعة السفير، 2011.

2- رفيق، محمد: كتاب ذاكرة المدينة: قراءة في عقود الإيجار والاستئجار 1938-1946، الجزء الثاني، ط2، مطبعة السفير، 2011.

3- رفيق، محمد: كتاب ذاكرة المدينة: قراءة في عقود الإيجار والاستئجار 1946-1959، الجزء الثالث، ط2، مطبعة السفير، 2011.

4- رفيق، محمد: كتاب عمران عمان القديمة: أعمال المعماري الشريف فواز وأعمالها 1933-1952، ط1، أمانة عمان الكبرى، 2007.

5- رفيق، محمد: كتاب عمران المدينة: حكايات الناس والعمران في عمان، قراءة في رُخص الأبنية في الفترة 1933-1938، ط1، أمانة عمان الكبرى، 2011.

6- سجل عقود الإيجار والاستئجار في عمّان للفترة (1928 – 1972) / أمانة عمّان الكبرى

7- مخطوطات ووثائق عائلية غير منشورة.



أحد العناصر المعمارية لبيوت عمان القديمة 1952

البتــراء..
مراكز بحثيّة علميّة

مأمون النوافلة

بقيت مدينة البتراء الحضارية محاصرة بالمعرفة التقليدية، التي اعتمدت في جلّ مكوناتها على مجموع ما قدمه المكتشفون الأوائل، والذين اعتمدوا في تعريفاتهم للمواقع المكونة للمدينة على التعريفات التي قدمها لهم المرشدون من أبناء المنطقة، الذين اعتمدوا عليهم استناداً لمعرفتهم بالطرق الداخلية للمدينة الوردية.

وابتعدت أعمال التدوين التي امتدت لقرابة قرنين من الزمن، عن الإشارة لدور علماء الأنباط العرب، في الإنجازات العلمية التي حققوها، كما لم تقدم تلك الأعمال التدوينية أي تفسير علمي للإنجازات النبطية والمتمثلة بجلاء في مدينة البتراء (المناخ)، رغم أن كل الشواهد تؤكد أنه لم يكن من المتاح الوصول إلى تلك المنجزات، دون الاعتماد على جهود علمية واسعة ومنتظمة، ما يقتضي وجود مراكز بحثية علمية متقدمة.

إن الاكتشاف الذي أتطلع أن أُشهر تفاصيله في هذه الدراسة، بشكل حتميّ، بداية الطريق السليم نحو إعادة مطالعة مجمل ما كُتب عن البتراء، والحضارة النبطية بصورة شمولية، وإخضاعه للمحاكمة الموضوعية، الأمر الذي يعتبر مبرراً جوهرياً ومقنعاً لعقد سلسلة متصلة من الأبحاث والدراسات العلمية العالمية والوطنية، حول البتراء والحضارة النبطية العربية.

فمطالعة التفاصيل المتبقية من المشهد الكلي لمدينة البتراء والحواضر المحيطة بها، وفق رؤية مختلفة تسعى للوصول إلى أدق تفاصيل المكان النبطي، وإماطة اللثام عن أسراره، تكشف أن الأنباط العرب، قد نبغوا في عدد من العلوم، وأنهم امتلكوا كنزاً معرفياً لم يتح الوصول لكامل تفاصيله، واستطاعوا التعاطي مع المشكلات الحياتية الضاغطة، وخاصة في جانب استفادتهم المثلى من الموارد الشحيحة التي كانت متاحة لهم في الرقعة الجغرافية التي امتدت عليها مملكتهم!! وحيث شكلت دراسة المساقات العلمية التي اعتمد عليها الأنباط العرب في بنائهم الحضاري، الكشف عن تفاصيل علوم الرياضيات والهندسة والكيمياء والفلك لديهم، وأسهمت بوضوح في إماطة اللثام عن الكثير من الأسرار التي ما زالت غامضة في الموقع

كاتب وباحث أردني.

النبطي، وتمهد لبناء تصور أكثر وضوحاً للمدى الذي شاركت فيه الحضارة النبطية العربية في البناء الحضاري الإنساني.

فأوجد الأنباط نظاماً متطوراً لجمع وتخزين وحفظ المياه، ونقلها وتوزيعها لمختلف الاستخدامات وفق معادلات رياضية غاية في الدقة، شكلت الأساس لعلوم الهندسة لديهم، ولكنهم لم يكتفوا بالمزاوجة بين علوم الفيزياء، المتصلة بالحركة وعلوم الأرصاد الجوية عند وضعهم تفاصيل هذا النظام، وإنما استحدثوا النظام الهيدروليكي المنتج للطاقة الدافعة، وذلك عند مرور المياه داخل الأنابيب ذات الأقطار المتباينة، تولّد ضغطاً يتسبب بدفع المياه من المناطق المنحدرة إلى المناطق المرتفعة والذي يقدم تفسيرات مهمة لجانب من أسرار نظام إدارة المياه النبطي.

فنظام إدارة المياه عند الأنباط، يكشف حقائق أكثر إبهاراً في مجال الإنجازات العلمية النبطية، وقد كان التغلب على ندرة المياه وشح مواردها ومحدودية التساقط المطري في نطاق جغرافية الدولة النبطية، دفعهم إلى ابتكار أنماط هندسية متطورة، مكنتهم من توظيف الحقائق العلمية التي توصلوا إليها، فتعاطيهم المستمرّ مع المياه في طور الحركة والسكون، دفع بهم إلى توسيع نطاق معرفتهم لتطال مساقات علمية أخرى، حيث تؤكد مشاهداتنا للموقع النبطي في مدينة المناخ (البتراء) أن الغاية الكامنة خلف جرّهم للمياه باتجاه المدينة الصخرية، كانت أبعد ما تكون عن الغايات الزراعية التي ساقوا المياه لأجلها في منطقة (أم الجمال) أو الغايات الصناعية التي كانت الدافع المباشر لجرهم مياه منطقة (رأس النقب) باتجاه (الحميمة)!!!!

وإذ أقدم هذه الخلاصة والتي أرجو أن تكون أرضية وخطوة أولى للبحث الجادّ في الأثر النبطي، لتشكل القاعدة التي ننطلق منها لتقديم حزمة من الاكتشافات التي تتصدرها أدوات احتساب الوقت والتقويم السنوي عند الأنباط العرب، والتي كانت الدافع خلف مطالعتنا المغايرة لمدينة البتراء، والتي استمرت لأكثر من أربع عشرة سنة من البحث والرصد الدقيق، توصلت بعدها إلى أن البتراء هي مدينة (بحثية) مخصصة للبحوث العلمية المتعددة بالدرجة الأولى، وأن اسمها العلمي هو: (مدينة المناخ) وهو الاسم الذي نتمنى أن يطلق عليها.

ولمّا كانت إدارة الوقت تعدّ الركيزة الأساسية التي حكمت نجاح الأنباط في الوصول إلى إنجازاتهم، فقد بادروا لابتكار أدوات احتسابه وضبطه، معتمدين إلى حد معيّن على الأدوات التي كانت موجودةً لدى عدد من الشعوب التي عايشتهم أو سبقت فترة وجودهم.

في هذه الدراسة أقدم للقارئ رؤيتي للموقع النبطي، وأسباب ومبررات وجوده، وذلك ضمن المحاور التالية:

- أدوات احتساب الوقت لدى الأنباط العرب .
- التقويم السنوي لدى الأنباط العرب .
- أدوات ومراكز الرصد الجوي لدى الأنباط العرب.
- مواقع الاستجمام والتداوي لدى الأنباط العرب .
- علوم الفلك والتنجيم لدى الأنباط العرب.

*** أدوات احتساب الوقت لدى الأنباط العرب:**

إن توضيح مدى أهمية الوقت لدى الأنباط العرب، استلزم السعي لإجراء مطالعة موسعة للكتابات التاريخية حول الوقت لديهم، ومقارنتها مع الكتابات حول الوقت وأهميته لدى الحضارات الأخرى، سواء تلك التي زامنت قيام دولتهم أو سبقت قيامها، وتلك التي جاءت بعدها.

وقد تبين لي أن جميع الكتابات التاريخية عن الأنباط العرب، لم تتناول –بقصد أو بغير قصد– تقويمهم السنوي والأدوات التي استخدموها لاحتساب الوقت وضبطه، رغم أن عدداً من الوثائق النبطية التي تم اكتشافها، تشير إلى وجود

نظام خاص بتوزيع أدوار مياه الري بين المزارعين، في إشارة واضحة إلى وجود قواعد ناظمة للوقت لديهم!!

لكن خطورة إغفال المؤرخين لنظام الوقت عند الأنباط العرب، تكمن في أن هذا الإغفال يوصل لتجاهل دور الأنباط العرب في علوم الفلك، حيث سنثبت أنهم بنوا مدينة بحثية متكاملة لهذا الغرض.

وليس جديداً القول: إن الكثير من الحضارات انشغلت باحتساب الزمن، والعديد منها توفرت لديه تقاويم وأدوات احتساب للزمن، ورغم الاختلاف في تلك الأدوات والتقاويم، إلا أن لكل حضارة تقويمها الخاص، على سبيل المثال، كان للفراعنة تقويم يتكون من 360 يوماً، مقسمة على 12 شهراً، والشهر مقسم على 30 يوماً، و أضافوا شهراً قوامه خمسة أيام في السنة الواحدة ، أما الرومان فقد كان تقويمهم مقسم على 230 يوماً، مقسم على 10 أشهر، وهي موزعة على 23 يوماً لكل شهر، وفي القرن الأول قبل الميلاد ، طوّر اليونان تقويمهم السنوي (جوليان) إلى 365 يوماً، موزعة على 12 شهراً، والأشهر موزعة ما بين 23 إلى 31 يوماً، وكان لحضارة الأستيك والحضارة الفارسية والحضارة اليونانية وعدد آخر من الحضارات تقاويمهم السنوية التي اختلفت ما بين شمسية وقمرية.

واستخدمت الحضارات القديمة أدواتاً مختلفة لقياس الزمن: منها الشمسية التي استخدمت لقياس الوقت نهاراً، والساعات المائية التي استخدموها لقياس الوقت ليلاً ، ويظهر الاهتمام العالي من قبل تلك الحضارات بأهمية الوقت وأثره البالغ في نمو الأمم في مجالات الاقتصاد والسياسة والحياة الاجتماعية بشكل عام.

وقد كان للأنباط تقويمهم السنوي الخاص بهم والذي سنتطرق للحديث عنه بالتفصيل في المحور الثاني من هذه الدراسة، فيما سنخصص هذا المحور للحديث عن أدوات احتساب الزمن لدى الحضارة العربية النبطية، وهي على النحو التالي:



الساعة الشمسية

اولاً : الساعات الشمسية (ادوات احتساب الوقت نهاراً)

هي واحدة من أقدم الأدوات التي استخدمتها العديد من الحضارات، خصوصاً تلك التي قطنت المواقع المشمسة، حيث قامت باستخدامها كل من الحضارة الأمازيغية والفرعونية والهندية والبابلية والأشورية والفارسية ، إضافة إلى أن العرب أيضاً استخدموها إلى حين اختراع الساعة الآلية (البندول).

فقد استخدم الأنباط قياسات دقيقة لصنع هذه الساعات (الساعات الشمسية) وهي عبارة عن: مزولتين شمسيتين تقفان على قمة جبل وتقومان برسم خطوط ظل من كافة

الاتجاهات حولها، وذلك لتمكين علماء الوقت من قراءة عدد ساعات الضوء على مدار السنة، وبجانب تلك الساعات يوجد أدراج مخصصة لقراءة الوقت في فصلي الخريف والشتاء، وعلى الجانب الأخر تقوم المزولة الثانية بقياس الزمن على أرضيتها المبلطة في فصلي الربيع والصيف .

وقد مكّن استخدام الأنباط لهذه الأدوات، رصد الأحوال الجوية والمواسم، والاستخدام الأمثل لأشعة الشمس، وبهذا النوع من المعرفة استطاعت الحضارة النبطية المتحضرة من النبوغ في مجالات التجارة والزراعة. وتشبه الساعات الشمسية الموجودة في البتراء ما هو موجود لدى الحضارات الأخرى إلى حدٍ كبير. ولكنها ما تزال مجهولة حتى بالنسبة للباحثين المتخصصين، ويطلقون عليها أسماء مختلفة لا تليق بها.

ثانياً: الساعة المائية (كليب سترا)

الساعة المائية من أدوات احتساب الوقت لدى الحضارات القديمة. فقد استخدمها البابليون والآشوريون والفراعنة والأمازيغ واليونان، ولدى أمم وشعوب أخرى ممن كانت تعيش في ظل أجواء غائمة خلال الفترة الأطول من السنة.

واستخدم الأنباط العرب الساعة المائية لتحقيق غرض ثنائي، يتمثل في احتساب الوقت خلال ساعات الليل، وفي الأيام القليلة التي تغطي فيها الغيوم سماء منطقتهم، وذلك لضمان انتظام نظام احتساب الوقت لديهم، بالإضافة إلى التغلب على الإشكالية التي واجهتهم في امتداد ساعات النهار خلال فصل الصيف وانتقالها خلال فصل الشتاء.

وتتكوّن الساعة المائية النبطية من حوض مائي مستدير، منحوت على هرم تلّة (مرتفع) من تلال منطقة المناخ في البتراء، وتقع في ذلك الحوض فجوة منحوتة أيضاً، تصل بينهما قناة مستديرة لتصريف المياه وهي محدودة القطر، وتدل المؤشرات الباقية في الموقع على أن ثمة إناءٍ خاصٍ



الساعة المائية

كان يوضع في هذه الفجوة لغايات تجميع المياه المتدفقة من الحوض إلى الفجوة عبر قناة التصريف، من أجل إجراء عملية احتساب بالغة الدقة لكميات المياه المتدفقة من الحوض إلى الفجوة.

وكان الوقت يقاس من خلال هذه الساعة، بموجب التدفق المنتظم من المياه، من الحوض المستدير إلى الفجوة بوساطة القناة، بحيث تكتمل الساعة عند امتلاء الإناء. تم العثور على أجزاء من هذا الإناء خلال الحفريات التي أجريت في المدينة الحضارية.

أما الماء المتجمع في الإناء، فكان يفرغ في حوضٍ مائيٍ مكعب ومتسع، وذلك لحساب عدد الليالي، والتي كانت تقاس وفق التراكم الكمي للمياه داخل الحوض وتفرغ المياه من هذا الحوض إلى الحوض الأكبر الموجود في الموقع، عندما تعمل الساعة على قياس الأيام والليالي أثناء وجود الغيوم في السماء، رغم ندرتها، كما تستخدم الأحواض المائية المتسعة في عمليات الرصد الفلكي والتي أشرنا إليها سابقاً.

ثالثاً: الساعة الشمسية الأرضية

استخدمت هذه المزولة من قبل العديد من الحضارات القديمة بما فيها الحضارة النبطية، وقد استخدم الأنباط

عدة نماذج من هذه الساعات ويبقى أهمها تلك التي تقع بجانب الساعة المائية، ومراكز الرصد الجوي والفلكي، وهي مستطيلة الشكل وملتصقة بالأرض.

تتكون هذه الساعة من : مستطيل موجود على الأرض، ويوجد على اتجاهها الشمالي أثر مكان المثلث الذي كان يشير إلى الوقت، ولكنه محطم بفعل عوامل التعرية والأحوال الجوية أو الاعتداءات البشرية.

*** التقويم السنوي النبطي**

الخزنة

أدى التطور المتلاحق الذي عاشه نظام التوقيت النبطي والتقويم السنوي لديهم -حسب اعتقادنا- لبذل جهد متفوق من قبل علمائهم، لإيجاد أرضية مناسبة لتوثيق وتنظيم عملية احتساب الزمن في كل أبعاده، ودفعتهم إلى السعي الدؤوب نحو إيجاد إطار محكم يمكّنهم من معرفة الأيام والأسابيع والأشهر والسنين بشقيها الشمسية والقمرية، بالإضافة إلى تحديد الفصول الأربعة وتثبيت مواقع عدد من النجوم والكواكب.

إن الرزنامة (الخزنة) كانت أعظم الانجازات النبطية في إطار نظامهم لاحتساب الزمن وإدارته، وهي التي مهدت إلى أعمال النحت التي تمت في (السيق) وليس العكس، حيث إن الاحتياج النبطي لإقامة الرزنامة كان احتياجاً ضاغطاً وملحّاً.

المؤشرات تدلل على أن الرزنامة نحتت بعد إجراء عملية قطع ضخمة لصخور الجبل المنحوتة على واجهته الشرقية، وأن الكتلة الصخرية كانت تمتد إلى ما يعرف بنهاية (السيق) إن لم تكن الكتلة الصخرية التي قطعت، تشكل الرابط الواصل بين الجبل المنحوتة «الخزنة» على واجهته والجبل الذي يقسمه السيق.



التقويم النبطي - تصميم توضيحي

إن أبحاثاً واسعةً أجريت من قبل الأنباط قبل التوصل إلى الصيغة النهائية لشكل الرزنامة وتفاصيلها وموقعها، الأمر الذي يفسر بشكل منطقي العديد من أعمال النحت غير المكتملة أو ذات المواصفات المقاربة للرزنامة، من حيث التفاصيل والتي نؤكد أنها استخدمت لاحقاً لغايات حياتية متعددة.

والرزنامة النبطية تشكل قاموساً شاملاً لعدد ممتد من الدلالات الفلكية والعناوين الفلسفية الحياتية، بالإضافة

إلى التعريفيات الزمنية الخاصة بالأيام والأسابيع والأشهر والسنوات، بالإضافة إلى رموز دالة على المعارف الكونية التي تمكن العلماء الأنباط من التوصل إليها، وخاصة حول التكوين شبه الدائري للأرض والارتباط الثنائي بينها وبين القمر، والمؤدي إلى حدوث العديد من الظواهر الكونية مثل الخسوف والكسوف والمدّ والجزر.

وتتكون الواجهة الأمامية للرزنامة من(12 عمود) رئيسيّ تؤشر إلى أشهر السنة الأساسية، و(8 أعمدة نصفية) وموزعة بشكل منتظم على الجزء العلوي من الرزنامة، وتجسد هذه الأعمدة الأشهر الحرم عند العرب والتي تنتقل عبر الفصول وفق التقويم القمري.

وتتجسد أيام الأسبوع بالكؤوس الـ 7 المنقوشة فوق الأعمدة السفلية، والتي تتطابق 6 منها تماماً بينما تتوسطها كأس مختلف حيث يعلوه رسم الهلال. وتحتوي الرزنامة على 31 زهرة ظاهرة للمشاهد، تعبّر عن أيام الشهر، وهي مصفوفة على جانبي رأس المثلث وأسفل نقطة الارتكاز، وتعبر عن الأشهر الشمسية، كذلك الـ 12 شعاعاً المشكلة لقرص الشمس الموجود في أعلى الرزنامة. وترمز الثمرات الموجودة في تاج الأعمدة وعددها سبعة في كل لوح من الألواح الـ 52 التي تدل على عدد الأسابيع في السنة النبطية.

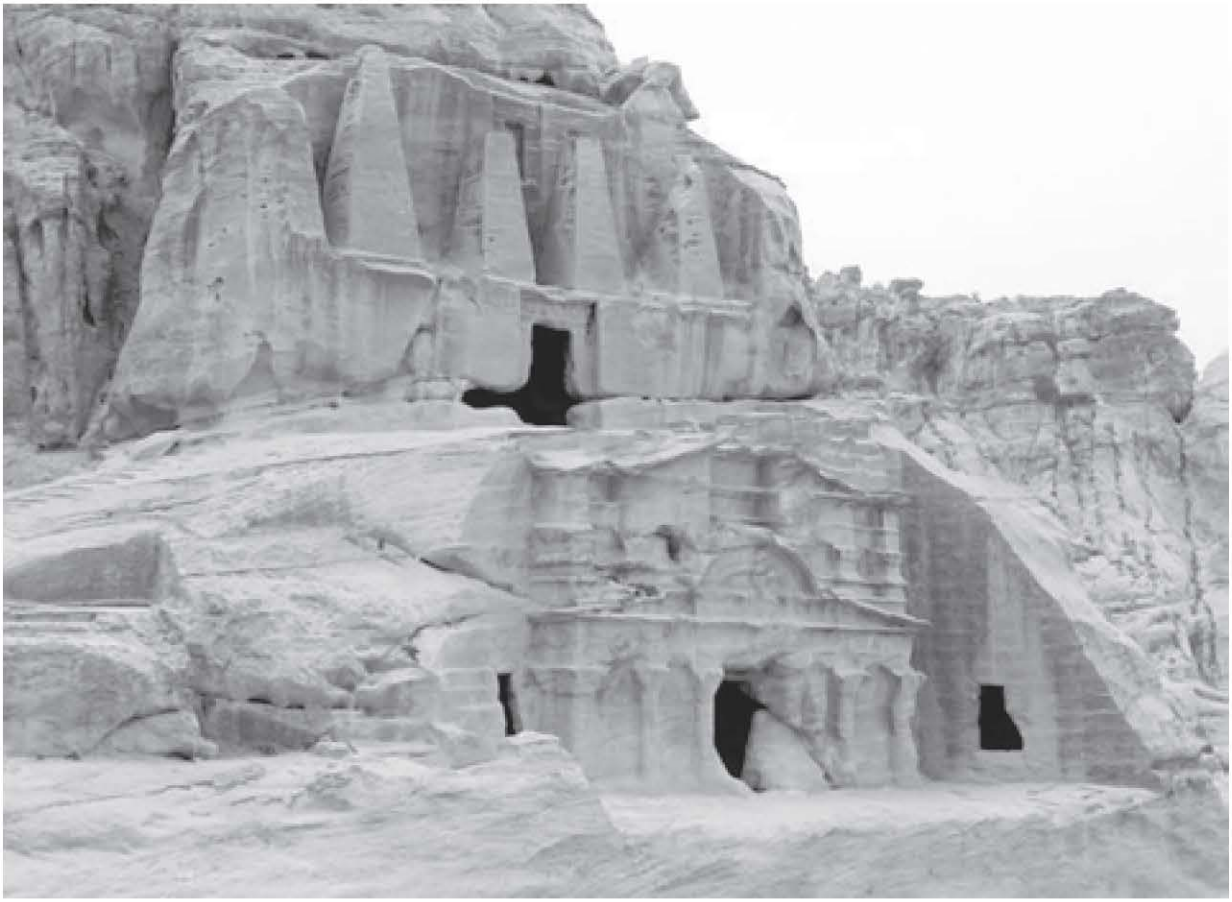
ونجد من الأهمية الإشارة إلى أن الأنباط استخدموا واجهة الرزنامة استخداماً متقناً، لمعرفة مواعيد الانقلابات الفصلية خلال العام، وذلك من خلال التركيز على مواقع سقوط الشمس على واجهتها، والثقوب المشكلة للمجموعات النجمية فيها، ولضمان تحقيق هذا الهدف بصورة فاعلة قاموا بنحت مسقطين للشمس عند إشراقها في الجهة المقابلة للواجهة، واستخدموا –وفق ما توفر من بقايا ما زالت موجودة الأثر آلآت مختلفة – للتأشير على الأيام والسنين، وهي آلآت فقدت بعضها مع مرّ السنين، بعد انهيار الدولة النبطية أو خلال أطوار ضعفها السابقة للانهيار.

*** أدوات ومراكز الرصد الجوي لدى الأنباط العرب**

أسهم الموقع الجغرافي لمدينة البتراء؛ بسبب وقوعها في منطقة تتأثر بثلاثة مناخات هي: مناخ البحر الأبيض المتوسط، ومناخ البحر الأحمر، والمناخ الصحراوي، برصد الأحوال الجوية لامتداد المنطقة الجغرافية التي تقع عليها الدولة النبطية، ويعد هذا العلم بالغ الأهمية للمملكة النبطية بسبب شح الموارد المائية التي تغذي دولتهم، والفضاء الجغرافي المحيط بهم. كما مكّن الرصد الجوي العرب الأنباط من التنبؤ بسرعة الرياح واتجاهاتها مما يساعدهم في معرفة مواعيد وصول القوافل التجارية القادمة عبر البحار.

وفي المدينة الوردية حرص الأنباط على حماية المواقع داخل عاصمتهم من مخاطر الفيضانات والسيول الجارفة المنهمرة من أعالي جبال الشراه، حيث تندفع المياه المنهمرة بقوة باتجاه المدينة. ولذلك عني أولئك العرب الأوائل بجمع تلك المياه وتخزينها من خلال بناء سد على مدخل المدينة (السيق) حيث يصار إلى استخدام تلك المياه في مجالات الزراعة والحياة اليومية .

في الطريق للمدينة الصخرية، وعلى بعد 200 متر من مركز الزوار، يوجد مركز الرصد الجوي النبطي (قبر المسلات) وهو عبارة عن مبنى مكون من طابقين، زين الطابق العلوي الذي يتجه إلى الشمال تماماً بأربع ساعات شمسية (مسلات) ذات خطوط مستقيمة وتعرف هذه الخطوط المستقيمة في علم الفلك بتحديد الاتجاهات، ويوجد في منتصفها كوكبة العذراء ذات الدلالات الفلكية الهامة، ويعتليها شعار الاتجاهات الأربعة، ومزخرفة برموز مجموعها360 وتدل على الدرجات المستخدمة في البوصلات الحديثة. فيما يتوسط هذا الجرء من المبنى مدخل واحد من أصل أربعة مداخل موزعة على كامل المبنى.



مركز الرصد الجوي

في القسم السفلي من المبنى والذي صمم بزاوية ميل 23.5 درجة (درجة ميل الكرة الأرضية) باتجاه الشمال الغربي، ويتألف من عدة نقوش منها 12عاموداً موزعة على أربعة مجموعات تتكون كل مجموعة من ثلاثة أعمده تمثل أشهر السنة، وثلاثة نوافذ من أصل أربعة في كامل المبنى وتختلف كل واحده من هذه النوافذ في درجة ميلانها عن الأخرى وذلك لغايات استقطاب الضوء خلال الفصول الأربعة بواسطة عواكس ما زالت مواقعها المنحوتة في الصخر باقية على الشطر المقابل للمبنى، وتراعي مصادر أشعة الشمس منذ لحظة الشروق ويمكن إعادة تشغيلها بتركيب عواكس جديده. وفي هذا الطابق السفلي، أيضاً، تشير الأقواس التي تتوسط مجموعات الأعمدة إلى الأقواس الفلكية التي ترمز إلى الثواني والدقائق والساعات. وفي الداخل يوجد بعض الأحواض التي استخدمت من أجل قياس منسوب المياه المتساقطة جراء الأمطار واحتساب كميات الهطول للإبلاغ عن الحالات التي تصل فيها المياه إلى كميات تزيد عن قدرة تحمل السد الذي بني على مدخل السيق للحيلولة دون حدوث كوارث.

• الاستخدامات العلاجية والاسترخاء للمواقع النبطية في منطقة البيضاء



رسومات في مواقع الاستجمام في منطقة البيضاء - البتراء

كنتيجة طبيعية للعمل المستمر الذي كان يمارسه الأنباط، فقد صمم العرب موقع متميز للاسترخاء والتداوي، من خلال نحت الجبال في منطقة البيضاء لكي تكون مواقع استرخاء وعلاج.

وزُوّد المركز بغرف بخار وغرف مساج وغرف للجلوس، كما احتوى على كهوف صغيرة ليتم استخدامها في عملية التداوي (الترمض)، وجاءت هذه الكهوف على درجة ميل تتيح استقطاب الضوء إلى داخلها، حيث إن عملية التداوي تتم من خلال وضع بعض أنواع الزيوت، كزيت الثوم وغيره من الزيوت الطبية، تدهن بها الأجسام وتدفن تحت الرمال الزجاجية التي تم تسخيناها بواسطة أشعة الشمس المستقطبة إلى الداخل، ويعتبر هذا العلاج مفيدا لأمراض العظام والأمراض الجلدية وغيرها.

تم جمع الكثير من المياه في عدد كبير من الخزانات التي تم نحتها في الصخور، وذلك ليتم استخدامها في عملية الاغتسال وغرف البخار، وما إلى ذلك من استخدامات.

وما يميز هذا الموقع هو مناخه الاستثنائي بحكم موقعه بموازاة وادي عربة، حيث يساعد ذلك على اعتدال الطقس من ناحية، ومن ناحية أخرى فإن هذا الموقع لربما يحتوي على ما يزيد عن 4% إلى 6% أكسجين أكثر من باقي المناطق، بالإضافة إلى عدد من المعادن المذابة في الهواء نتيجة الرياح القادمة من منطقة البحر الميت القريبة نسبياً منه .

*** علوم الفلك والتنجيم لدى الأنباط العرب**

إن الدولة العربية النبطية قامت في ظل علاقات دولية معقدة حكمها التنافس والتصارع من جهة، والتبادل المنفعي القائم على المصالح من جهة أخرى، وسعت الدولة النبطية للتوسع الجغرافي والسيطرة الاقتصادية، أدت إلى فرض إيجاد نظام متكامل لإدارة الوقت بكافة جوانبه وما يتصل به من أمور.

وتؤكد الحقائق العلمية أن إيجاد نظام دقيق لاحتساب الزمن وتنظيم شؤونه، يحتاج إلى معرفة واسعة بعلوم الفلك والرياضيات، وتزداد الحاجة إلى هذه العلوم مع التنوع في المفاصل التي تعتمد عليها اقتصاديات الدولة، وتعدد أوجه النشاط الاجتماعي الديني السياسي فيها.

وتشير العديد من المراجع التاريخية، إلى أن الإنسان انشغل ومنذ أقدم العصور التاريخية في البحث عن أسرار الظواهر الكونية، وخاصة تلك المتصلة بالكواكب والنجوم، وسعى لإماطة اللثام عنها، وحاول أن يجير النتائج التي تمخضت عن وقوعها لمصلحته أو دفع الضرر الناجم عنها على أقل تقدير.

إن تتبع الإسهام البشري في علوم الفلك من خلال البحث في الحضارات المختلفة، وخاصة تلك التي سبقت أو زامنت قيام الدولة النبطية، يعتبر مطلباً أساسياً من متطلبات تقديم الصورة الواضحة عن رؤيتنا لعلوم الفلك عند الأنباط العرب، ومدخلا لا بد منه لتأكيد سلامة ودقة الاكتشافات التي تقدم، حيث تمنح مطالعة الأثر الإنساني في علوم الفلك، الفرصة الأمثل لمحاكمة الإنجاز النبطي الذي تقدم.

إن التتبع للنقوش النبطية التي تزخر بها مدينة البتراء يكشف عن اهتمام عالي السوية أولاه الأنباط العرب لعلوم الفلك، أدى بهم إلى تتبع حركة الكواكب والنجوم والأجرام والمذنبات السماوية تتبعاً دقيقاً، مكنهم من فهم حركتها بصورة منفردة، ومن ثم الربط بينها بصورة جماعية أو ثنائية.

إننا في هذا المحور سوف نسعى للولوج المتعمق في ميدان انعدم أثر البحث والدراسة والكتابة فيه، حيث تفتقر المكتبة العالمية على إطلاقها من أي مرجع مهما صغر، يتناول آفاق المعرفة العربية النبطية بعلوم الفلك، وأنماط وميادين استخدامها لديهم، رغم أن المكتشف من أثرهم، وخاصة في مدينة البتراء، يؤكد أنهم امتازوا في الدراسات الفلكية، كما برعوا في توظيف الحقائق التي توصلوا إليها في هذا النطاق لتلبية مختلف احتياجاتهم الحياتية، وحيث إنه لم يكن متاحاً للأنباط العرب التعمق في علوم الفلك –وبغض النظر عن الغايات الكامنة خلف هذا التعمق– من دون استخدام أدوات ووسائل غاية في التميز استخدمها الأنباط العرب لغايات البحث العلمي في نطاق الفلك، لتكون الأرضية التي توصلنا إلى آفاق وحدود المعرفة النبطية في علوم الفلك، حيث سنقوم بشرح تفصيلي للاستخدامات النبطية لعلوم الفلك في دراسة أخرى.



غرف بخار ومساج في البيضاء - البتراء

جنّــات دمشــق

د. ناديا خوست

* التكتم على الكنز

العمارة الدمشقية كثمرة الرمان، كنوزها مخبأة داخل قشرتها النحاسية. عمارة شيدها التواضع والتكتم، تتجاور فيها البيوت الفقيرة والغنية، وتتداخل فيها الأبنية التاريخية، في تآلف هادئ. تسمح بوردة دمشقية من الحجر، وسقاطة باب مزخرفة، وتترك للأبنية التاريخية فقط، واجهات فخمة. بعد الصور القديمة التي يجلس فيها رجال السياسة الوطنيون في باحات بيوت عربية، أخفيت العمارة الدمشقية، كي يقال خرابة ويسهل على مخطط ايكوشار هدمها. ولعل الهدف من سعينا إلى نشر كتاب «بيوت دمشقية» كان كشف جمال تلك البيوت، في سياق حماية الهوية المعمارية.

وها هو التوظيف الذي أهّلت له الحماية يكشف تلك الجنات المعمارية ويبين أنها ثروة مستدامة، أثمن من أرض تبنى عليها مكعبات إسمنتية! وهاهم الشباب يستمتعون بالجلوس في أرض الدار تحت شجرة النارنج قرب البحرة، ويستطيعون أن يتلقوا بوجدانهم قصائد نزار قباني! وها هي المسلسلات الشامية قد كشفت مساحة الحياة في أرض الدار، وتنوع مستويات النظر إلى قامة الإنسان، وتنوع الضوء والظل، وانسياب أوقات النهار وفصول السنة في تلك العمارة، وروت ظمأنا إلى الأصالة في مجتمع مغترب. فتغاضينا عن مبالغة مصممي الديكور في تزويق الملابس، وعن اختلاق الطباع وضرب النساء الذي يستمتع به كتاب السيناريو ليخترعوا دراما. استعدنا الظلال ووشوشة البحرة، والوردة على الشعر، والرخاوة المخملية التي تلامسك وأنت تغفو قرب نافذة ينساب منها نسيم الليل، ودماثة «لو كان بيني وبين الناس شعرة ما قطعتها»، التي لا تنفي عنفوان الكبرياء: يذهب الغزاة وتبقى دمشق!

* شرط الجمال

أكد موزاييك الجامع الأموي أن تلك العمارة تحفظ العلاقة بالسماء والماء والخضرة، وتشترط الجمال. فتحوّل بالعمل الفني المادة البسيطة إلى ذهب لتسعد الإنسان. يبدو ذلك مبهراً وموجعاً في البيوت المهملة والمنهوبة التي كنت أتسلل

كاتبة ومعمارية سورية.

إليها بمساعدة الجيران. لكن زميلي في مجلس مدينة دمشق، وكان ينشر في صحيفته وقائع الجلسات، كان يكتب أنه طلب الكهرباء والماء وتزفيت الطريق في مناطق المخالفات، بينما انشغلت أنا «بتجميل مدينة دمشق». كان الدفاع عن الهوية المعمارية العربية يواجه مخططاً تنظيمياً يضع مكانها مكعبات «يمكن أن توجد في أي مكان». كان صراعاً ضارياً. مع ذلك، أليس انتزاع أحياء وبيوت تاريخية، وذاكرة عامة، هو أيضاً حماية ظلال وحدائق وزخارف؟ أليس دفاعاً عن الجمال؟ لكن التعالي المغرور على العمارة العربية كشف تراجع الرؤية المعمارية والفكرية والسياسية إلى تأمين مأوى! لم يعد الجمال أول شروط المعماري، ولم يعد هدفه تشييد الجنات! وكان لهذه الرؤية التي تقتلع هوية المدينة والريف منظّرون وفنيون وسماسرة ومكاتب هندسية. في هذا السياق سوّق للعامة أن الجمال ترف وهدر، وللأغنياء أن المعاصرة هجرة إلى الغرب. ورمي الناس حتى في الفيلات، غرباء عن ذاكرتهم ومناخهم وتراثهم. ولم يكن «دوبليكس» استلهام البيت العربي، بل نقل تصميم غربي!

افترض ذلك توضيح سمات العمارة العربية: علاقتها الرفيعة بالمكان، وتناسبها مع المناخ، وجمعها «خصوصية البيت» والصلة الحميمة بالجيران، وتداخلها بالخضرة والماء والسماء، وحرصها على سعادة الإنسان. وافترض، أيضاً، التمييز بين معاصرة سطحية تنقل من الغرب، ومعاصرة مثقفة وطنية تفهم مكانة الهوية في التربية الروحية وخطر الانقطاع البيئي والإنساني والذوقي عن التراث المعماري. وتوظيف العمارة القديمة وظائف معاصرة. واستلهام التراث الوطني الذي يحرّض الإبداع. مرّ ربع قرن صعب حتى اتضحت تلك المسائل، وأمّنت المقاهي والمطاعم في المدينة القديمة للمعاصرين الشعور بجمال البيت العربي، ووجدت المسلسلات الشامية بيئة جمالية فريدة تجمع العمارة والملابس واللهجة سحرت المتفرجين العرب، مع أنها شوّهت شخصيات المدينة القديمة واختلقت تفاهة النساء وقسوة الرجال.

ماذا يعني الجلوس في بيت عربي قرب البحرة، تحت شجرة النارنج؟ ماذا يعني الزهو بزخارف البيت، ولماذا نستمتع بالمشي في الحارات؟ ولماذا نقصد قصر الحمراء؟ أليس هذا شهادة على الارتقاء من المأوى إلى الجنات، والحاجة الإنسانية إلى الارتواء بالجمال؟ في مسرحية «بستان الكرز» تقول لوبوف أندرييفنا، البرجوازية المبذرة، للطالب اليساري الذي لم تنضجه الحياة بعد: «أنت فوق الحب؟!» وكأن تشيخوف ينبه إلى خطر التعالي على العواطف الإنسانية باسم مشروع للإنسان والمجتمع. فلنقتبس من ذلك خطر التعالي على العمارة التي جعلت مدينة الطين والخشب جنة على الأرض!

* حوّل الفن الطين إلى ذهب

تتجمع دمشق حول بردى، تعيش به وتستمتع به. تحيط بها غوطة من أشجار الفواكه، تتناول منها خضارها وثمارها التي كانت تفيض فتصدّر إلى فلسطين وغيرها في النصف الأول من القرن العشرين. في الغوطة لا سنديان ولا زان ولا أرز، بل حور يقلب أوراقه الفضية مع النسيم. من هذا الواقع البيئي نفهم أنواع النزهات في الغوطة وقاسيون والربوة، ونتبين النمط المعماري. يكاد الماء يشف في دمشق فتلامسه على عمق أمتار فقط. تتحمل هذه التربة الهشة عمارة خفيفة فتدكك قوالب الطين في الخشب، وتقتصد في الحجر. تسمح به للطابق الأرضي فقط. تفرش أرض الدار بالحجر الأبيض والأسود والوردي في رسوم فاتنة. وتحيط البحرة بفصوص المرمر التي يسيل عليها الماء فيظهر رسومها. وتصوغ منها سجاداً أمام الغرف. تثبّت بالفن احترام الإنسان! فمطله مزخرف، ومجلسه محتضن بالظلال متوج بقوس الليوان.

وإذا استلقى غمرته رسوم السقف التي تشع منها النجوم. هل يوجد مطل أو مدخل لا يزينه الوشي! حوّل الفن المادة البسيطة إلى ذهب، وبقي ألق الألوان النباتية على قوس الليوان وسقف القاعة مئات السنوات!

تتداخل الأشجار والعرائش في تلك العمارة، من الطابق الأرضي إلى السطح. من يقطف حفنة من أزرار الياسمين ويضعها في صحن في غرفة النوم يعرف علاقة الياسمين بالبيت الدمشقي. تتفتح تلك الأزرار ويفوح عليه عبقها اللطيف طوال الليل. الياسمينة على الدرابزين الذي يوصل إلى الفوقاني، وعلى درابزين المشرقة. لكن الدالية تعرش على السطح، تحميه من شمس الصيف، وتزوده بورق العنب للمحشي، وبمتعة النظر إلى العناقيد، «ثريات الذهب». يا للسطح المنشور للنجوم والقمر، المغمور بهديل الحمام، المفتوح على مدينة أفقية أعلى ما فيها الأموي! على السطح تنشر صواني مربى المشمش لتبقى فيها نكهة الصيف. ويخفق الغسيل في الشمس. من خزان الماء على السطح ينساب الماء الدافئ للاستحمام، قبل أن تقدم لنا الطاقة الشمسية كأنها اختراع غربي. على السطح الطيارة، الغرفة المنفردة التي يظهر بهاؤها في صورة بيت كرد علي في الغوطة. تظنها عثمانية، مع أنها تستقر في موزاييك الأموي.

تخص تلك العمارة الشتاء بالفوقاني المعروض للشمس. فتستمتع بالدفء وأنت تلامس حبات شجرة الليمون. ستضطر في الشتاء إلى عبور أرض الدار؟ صحح ذلك معماريو بيوت حي الميدان، فجعلوا الدرج يصعد مباشرة إلى الفوقاني، في البيوت التي أعادوا بناءها بعد أن نسفها الفرنسيون. في الصيف لك في التحتاني القاعة الرطبة، يجري فيها الماء في بحرة الجدار، وأرض الدار التي تتوسطها بحرة ويزينها الورد المدلل وتتكات الزنبق الشامي والريحان والأرطاسيا وحلق المحبوب ويملأ أحواضها البنفسج. في حر الظهيرة في أيام الصيف اجلس في التحتاني! السقف عنك بعيد والجدران سميكة والعرائش والأشجار خيمة خضراء. فإذا أتى المساء اسكب من ماء البحرة على أرض الدار وعلى النباتات المدللة، وانظر كيف تستعيد ألوانها النظيفة ويبترد البيت. وفي الخريف اجلس في الليوان واستسلم للفرح بالمطر دون أن تبتل، وراقب صحو الأوراق الخضراء! وفي ليالي البدر اصعد إلى السطح، استمتع بالضوء الفضي واسمع رنينه على الأرض، وتفرج على ظلال الدالية والتقط قطع الفضة المنثورة هنا وهناك! استمع إلى الصمت المفروش على مدينة أفقية يجب ألا يعلو فيها بناء على المسجد الأموي. راقب رشاقة المآذن المغسولة بالضوء الفضي. وانصت إلى قرقرة الحمام الذي لم يستطع أن يغفو في مهجعه في طرف السطح. كم مرة انساب صوت الغناء على تلك السطوح صافياً في ليلة البدر مزهواً بالموهبة التي تمدّ الصوت؟ كلما رأيت النساء الحقودات في المسلسلات الشامية تذكرت الذوق الرفيع الذي تختزنه نساء دمشق المزينات بعقود الياسمين، واجتماعهن على السطح ليستمتعن بليلة البدر، وامرأة اسمها وداد نوح تصدح «ليه تلوعيني وأنت نور عيني»، والرجال لا يجسرون على العودة إلى البيت مبكرين كيلا يزعجوا «ست البيت»، «ست راسي»، «أم الأولاد»، «ابنة عمي»، التي تحب الفل وتحشده في المشرقة، وتحب الحبق والريحان وتزين به البحرة، وتهوى أنواع الورد وتزين به شعرها، وتدفع إلى صدرها كمشة من الياسمين لتعبق على جسمها، وتتفنن في قص البطيخ الأحمر وتبريده على طرف البحرة، وتضع زهرة الفل قرب فنجان القهوة، وتحب القبقاب المصدف وتخطف الروح بإيقاعه على أرض الدار، وكلما صعدت من التحتاني إلى الفوقاني على الدرجات المنحوتة من حجر، ثم على الدرجات الخشب التي توصلها إلى المشرقة أو الطيارة.

*** جنة في الحياة**

كم ارتقت العمارة من مأوى في كهف إلى جنة على الأرض! ما أعجب إذن أن تحتاج الحارات الظليلة، والأحياء التي تتكتم

على كنوزها، إلى من يدافع عنها، ويثبت حمايتها بقوانين، وينبه إلى قدرتها على الحياة في عصور أخرى! وقد ثبتنا حماية بعض الأحياء العربية كتراث إنساني وطني لا يجوز هدمه. واحتفلنا في حي سوقساروجا بعاصمة الثقافة العربية. لكن ما يلزم هو تثبيت الحماية في الوجدان، لاستلهامها في تشييد مدننا الحديثة، لنستعيد مدن المشاة. والترميم بمعايير دقيقة، فالترميم قد يعني انتزاع سقف قديم أصيل ووضع بديل عنه، أو استخدام مادة غريبة عن النسيج. أما الاستلهام فيحتاج تجاوز النفاق الذي يرسم «خيطاً عربياً» على ناطحة سحاب، إلى روح العمارة التي تناسب المناخ وتشيد الخصوصية مع تقارب الجيران، وحق الإنسان في الهدوء وصوت الماء والظلال وعبق الياسمين وصوت الخطوات. يحتاج الاستلهام ثقافة وتربية تعتز بالأصالة، وتفهم ما أنجزته العمارة العربية من تنوع وذوق وتناسب مع المناخ وفردية وسط الأسلوب العام.

*** بيت العابد**

بيت كالقصر. لكنه في نسيج معماري يتجاور فيه البيت الفخم والعادي، ويكتم الغرور فيمنع التفاخر بالفخفخة. يلتصق ببيت العابد بيت أبي رياح الذي أدار بعد تقاعده مكتب سيارات بين سورية وفلسطين. بيت عادي، لكن فيه أرض دار يتدفق الماء في بحرتها، يملأ البنفسج أحواضها، وتزود من شجرة الليمون الجيران. وفي الفوقاني نافذة حفر في خصّها مكان لجرة ماء تبترد بالنسيم، ومشرقة واسعة تتصدرها غرفة لمن يريد الاعتزال. وفي المستوى الثالث على السطح عريشة عنب ومطل على باحة بيت العابد. لا زخارف، ولكن أي جمال وسكينة! إلى جواره يمتد بيت العابد بين حارتين. تدخل إلى السلاملك من حارة قولي، من بوابة واسعة قربها كراج للعربة. في السلاملك قاعة استقبال بابها من الرخام المنزّل بالصدف، وفي باحته آثار بحرة كبيرة بيضوية. للحرملك مدخل من حارة أخرى، ينفتح على أرض الدار الواسعة وبحرتها الكبيرة. في الصدر الليوان وعلى الجانبين غرف، وفي مقابل الليوان درج يصعد إلى الفوقاني. هذا بيت هولو باشا العابد، ثم بيت عزت باشا العابد المقرب من السلطان عبد الحميد، الذي أشرف على إنشاء الخط الحديدي الحجازي. ثم بيت محمد العابد أول رئيس جمهورية سوري. تبدو لك أطياف هذا التاريخ في بوابة السلاملك، وفي باحة أرض الدار الواسعة. في طفولتي جلست في إحدى غرف أرض الدار التي كانت «مدرسة الأميركان»، وأصبحت ذات سنة مدرسة «الثانوية الأهلية» التي أدارها اليازجي، مالك البيت. ثم استملكت المدرسة، وأهملت. وكان القانون يمنع إعادتها لصاحبها ولو بطلت الحاجة إليها. فكان اليازجي يتفرج من بيته في الطابق العلوي على اللصوص الذين يسرقون زخارف عمارته المحبوبة. ويطل في الجانب الآخر على بيت سبح، المشهور بجماله وبواباته الثلاث، فيرى اللصوص يفككون بقاياه. فيتصل بمحافظة دمشق مخبراً عن ذلك فيجيبونه: لا تتدخل! كان مخطط ايكوشار وقتذاك يضرب أهم البيوت وأكبرها كي يسهل هدم ما بقي. أصبح بيت سبح بناءً حديثاً، مركز بريد واتصالات. وكان يمكن أن يستخدم في هذه الوظيفة الجديدة وهو قصر عربي! لكن تلك السنوات كانت سنوات سطوة مخطط ايكوشار. وكان المعماري لوكوربوزييه، الذي شيد في أنحاء العالم أبنية لا علاقة لها بهوية المكان، يقف أمام خريطة باريز ويشطب ثلثها قائلاً إنه يستطيع أن يخلق منه عمارة حديثة. لم يسمح له بذلك هناك. لكن مدرسته في دمشق استطاعت أن تهدم كنوزاً معمارية وأمكنة تاريخية، منها تربة معين الدين أنر، وفندق فيكتوريا الذي نزل فيه مصطفى كمال وسلطان باشا الأطرش وضيوف مهمون، والبلدية التي أعلن منها استقلال سورية ورفض الوطن الصهيوني سنة 1920. أليست العمارة حضن الأعلام والأحداث، ولذلك لا يجوز سلخها عن ذاكرتها وتقديمها كأنها خطوط هندسية على ورق مكاتب هندسية!

أباح المخطط التنظيمي لليازجي أن يهدم بيت العابد الواسع ويشيد بناءً حديثاً. لكنه رفض. رافقته إلى محافظة دمشق. طلب أن يجعل البيت مدرسة مرة أخرى، أو أن يجعله فندقاً. لكن التنظيم الذي قرر إعدام حي سوقساروجا منع الترميم والتوظيف. رجع اليازجي حزيناً وأصيب بالجلطة. استمر أبناؤه في مساره: حماية البيت والاستعداد لتوظيفه. وفي سنة دمشق عاصمة الثقافة أكدنا بالتجربة سعة تلك الوظائف: أقمنا في حارة جوزة الحدباء لقاء تحدثنا فيه عن الحي، ثم مشينا فزرنا حمّام الجوزة (من القرن السادس الهجري) المستملك الذي سقطت قبته من الإهمال لكن بنيته سليمه، ثم مشينا إلى بيت العابد حيث تحدث أساتذة كلية العمارة في باحته عن الحماية وعرضوا الخرائط والمقترحات، وحضرنا فيها حفلة موسيقية، وكان فيها، في الوقت نفسه، معرض للفن التشكيلي ومعرض كتب.

هل مقاهي سوقساروجا اليوم صدى الرغبة في حماية الحي؟ هل الفنادق فيه تثبيت رؤية أخرى وعواطف تنحاز إلى الأصالة والذاكرة؟ وشهادة تؤكد أن العمارة العربية ذات وظائف معاصرة، معمارية وثقافية ووجدانية! لكن الحماية تطلب معايير صارمة واستمراراً. يجب منع السيارة من دخول الحي، وحل شبكة المشاكل القانونية التي أدخلها التنظيم، وإعلان خريطة ما في الحي من عناصر تاريخية ومعمارية. يجب الخروج من التكتم على التاريخ إلى الإعلان عنه والاعتداد به.

*** بيت العقاد**

خلال فحص المدارس المغلقة المهملة استنتجنا أن البورجوازية الدمشقية أجّرت بيوتها الكبيرة الجميلة مدارس، فسندت مشروع التعليم «لبناء دول معاصرة». كان بيت العقاد، أحد تلك المدارس المغلقة المهملة. بعد سنة طويلة وصلنا إلى مفتاح البيت، ومشينا كلجنة ثقافية من مجلس محافظة دمشق إلى البيت في سوق الصوف. أعاننا الناس على فتح الباب فوراءه كومة من التراب مع إشارة الآثار. تصدرت أرض الدار زخرفة مملوكية كبيرة في الحجر ثبتت عليها كرة السلة! أنجدتنا الصور فاستطعنا إعلان الحماية للبيت. ثم رممته مؤسسة دانماركية وأصبح مركزاً ثقافياً علمياً. صادفت فيه باحثة يوم وصولها إلى المركز، قالت لي مبهورة: «أنا في ألف ليلة وليلة!».

بجوار هذا البيت، بيت الحوراني الذي لا يقل عنه جمالاً. واسع ثمين ومهمل. فمن ينقذه؟ لو أنفق العرب ملايينهم المهدورة لترميم دمشق لاستعادوا كنزاً من كنوز الحضارة العربية! كانت الجدران الطين التي تخفي الكنوز المعمارية من التواضع، تستر التفريط بثروات تشهد أن دمشق كانت من أجمل مدن الدنيا.

وكم يغنيها التمايز! تمايز البيوت في التفاصيل تمايز قصائد الشعر في مدرسة واحدة، وتمايز الأحياء متناسبة مع تضاريسها. أباحت خصوصية نهر يزيد الذي ينساب في سفح قاسيون، حدائق كالبساتين ترويها النواعير في حي الصالحية. واحتفالات بعد مواسم تعزيل النهر وعودة الماء إليه. فانسابت الزغاريد من بيت إلى بيت مع تدفق النهر. في طفولتي رأيت هناك طاووساً مزهواً بألوانه الفاتنة، وشجرة خورما مزينة بثمارها المتوهجة، ويزيد يجري في الحديقة قربها محملاً بحب الآس الفضي الذي سقط من البساتين. ورأيته بعد عقود في مدرسة مغلقة ومهملة. تسلقت سلماً وضعه لي الجيران ونزلت في باحة تتصل ببستان فيه قناطر يعبرها النهر. كانت الغرف مزينة بالعجمي الذي نهب بعضه. ولم أفهم لماذا أهملت تلك المدرسة مع أنها عمارة لتربية الذوق ومساحة للفرح بأشجارها وزينتها. كان ذلك في سياق الوهم بأن المعاصرة هجرة من المدينة العربية. وكانت تلك العمارة

الثمينة تفاجئنا حيث تحمى وحيث تهمل. فكلما انفتح لنا باب انفتحت جنة نضرة أو ذابلة. في القيمرية في بيت استعاده صاحبه القديم ورممه اكتشفنا في جدار الممر نافذة زجاجية صغيرة، فيها مكان للكاز يضيء الغرفة والممر، تصعد رائحته بمدخنة إلى السطح. وعلى السطح حديقة المانوليا تلامس اليد أزهارها الملكية. ولكن على بعد أمتار من ذلك البيت المرمم قاعة مملوكية تحت الأنقاض. وقاعة عجمية مهملة منبوذة. اقتسم الورثة البيت الكبير واختلفوا عليها فبقيت للعابر الخبير الذي ينحني ليختلس نظرة إلى فنون المعماريين. وعلى بعد خطوات مفاجأة أخرى: بيت فيه عناصر مملوكية، اشتراه تاجر محتال من بيرود باعه مرتين وما يزال يحاول أن يبيعه لمغفل لا يفحص الصفحة العقارية. وقد لا يفصل بين المتخاصمين غير تساقط البيت.

*** الحمراء**

يحن الدمشقي إلى الأندلس. يحلم بزيارة غرناطة، بملامسة خطوات ابن زيدون وأعمدة جامع قرطبة ومنارة أشبيلية أخت مئذنة العروس في الأموي. ويا لسعادته إذا زار قصر الحمراء! يفحص سكون البحرة، وزخرفة المظلات، يشم الريحان، يقرأ شعر ابن زمرك المنقوش على الجدران، يسمع في العمارة الموسيقى والحوار، يتأمل «لا غالب إلا الله» المنقوشة على الجدران، ويفهم تحسّب المحاط بأعداء. في الحمراء يتجسد شرط الجمال في العمارة وهدفها: خلق الجنات على الأرض. تقدير الماء الذي خلق منه كل شيء حي، والتكامل الرائع بين الزخرفة والخضرة وحضور السماء، وعبقرية سقاية الحدائق بالراحة. كيف نرحل إلى الحمراء ونهمل الأصل الذي نقلت عنه الأندلس مع الرمان والورد والريحان؟ كي نحمي كنوزاً معمارية يجب أولاً أن نتذوقها ونحبها، وألا نتعالى عليها باسم معاصرة باردة لا جذور لها، وانتساب إلى غرب لا يعترف بنا لكن مثقفيه يعرفون قيمة كنوزنا.

كان قصر الحمراء مأوى للفقراء خلال خرابه. بدأ ترميمه في السنوات العشرين من القرن الماضي. في سنة 2008 أبيحت لنا زيارة الحمّام فيه كوفد رفيع، ولم تكن زيارته مباحة حتى يكتمل الترميم فيبدو في جلاله. رأينا زخارف الحمّام تنظف بفرشاة الأسنان من الألوان التي أضيفت عليها. وخارجه صادفنا رجلاً بمريول أبيض ينظف أعلى البوابة بفرشاة الأسنان! هكذا يقاس الزمن بمعيار التاريخ الوطني لا بحياتنا القصيرة العابرة. فلا يقال لتبرير هدم العمارة العربية: لن ننتظر مئة سنة كي نرمم! فالأجيال التي شيدتها نسجتها كالخيوط في هوية. بعد غياب معمارييها بقرون ربت تلك الهوية وجدان نزار قباني:

تلك الزواريب كم كنز طمرت بها
وكم تركت عليها ذكريات صبا
وكم رسـمت على جدرانها صوراً
وكم كسرت على أدراجهـا لعبا
هذي البسـاتين كانت بين أمتعتي
لما ارتحلت عن الفيحاء مغتربا
فلا قميص من القمصـان ألبسه
إلا وجدت على خيطـانه عنبا

الفن الجداري... توثيق لحياة الشعوب

إدريس سعد السعد

* لمحة تاريخية

يرجع تاريخ الفن الجداري إلى وجود الإنسان في المغاور والكهوف والمعابد، عندما عرف قيمته، وأحس بها، واعتبره دلائل للتواصل بين الناس، فراح يرسم على جدران بيته الأحداث اليومية وأسلوب حياته ونمطها، وعندما انتقل إلى العيش في الأكواخ بدأ بتزيين جدرانها بالطين والأصباغ والرسوم البارزة والغائرة والزخارف، ونوّع أساليبه وابتكر أشكالاً جديدة تليق بفكره؛ لأن هذا الفن قرين إحدى الفنون الشائعة على مدى التاريخ والقريبة من إحساس الإنسان وحاجاته الجمالية والروحية، ولا بد هنا من التلميح إلى أنه حتى إنسان العصور البدائية لم يكن بمعزل عن فن الجداريات، فعدد كبير من الكهوف التي عاش فيها الإنسان البدائي في عصور ما قبل التاريخ، زينت بجداريات ورسوم بسيطة، بما يتناسب مع القدرات الفنية المتواضعة لذلك الإنسان وتفكيره المحدود والمحصور بهموم الصيد، وبعض الأفكار الأسطورية والخرافية، وكذلك الوسائل والأدوات البسيطة التي كانت متيسرة في متناول يديه آنذاك.

وقد سبق العرب غيرهم إلى هذا الفن، فالفراعنة ما تزال رسومهم في الأهرامات قائمة إلى هذا اليوم -وكأنها رسمت قبل قليل- ووجد هذا الفن في بلاد الرافدين، وامتد حتى العصر العباسي والأموي. والآثار الموجودة على جدران قصر عمرة في الأردن خير دليل على ذلك.

تطور هذا الفن ليعبّر عن صراع الإنسان مع ذاته وبيئته، ليلجأ إلى صبّ مكنوناته على الجدران، سواء كانت حائطاً أو سقفاً أو أرضية أو أعمدة،

وارتقى هذا الفن ليرتبط بالطقوس الدينية، وظهر بين أروقة المعابد والمقابر والكنائس كما في كنيسة القديس بطرس (السستين) بروما التي قام بتزينها فنّانا عصر النهضة مايكل أنجلو وليوناردو دافنشي.

أما في العصر الإسلامي، فقد كان لهذا الفن مفهوماً وفلسفة أخرى غير توضيح العقيدة، بل برز كفن تجميليّ وروحيّ لتزيين المساجد والقصور؛ كما في قبة الصخرة بالقدس.

* أهمية الفن الجداري

لهذا الفن أهمية خاصة بين الشعوب لأنه يحكي الواقع، ويوثق التاريخ، وينشئ الأحداث، ويتأمل المستقبل، ويؤطر علاقات الناس بعضهم ببعض. وتطرح الجدارية دائماً تراث الشعوب وتاريخها وفكرها، فهي تحمل رسالة ثقافية في المقام الأول، فضلاً عن قيمتها الجمالية؛ حيث يقول الفيلسوف الأمريكي «جون ديوي» في كتابه (الفن خبرة): «وهذا التواصل عن طريق الفن، بالإضافة إلى جعله الإنسان يعرف ذاته بكامل كيانها، ويعي خصائصها، فإنه ينظم الناس ويجعلهم مجتمعاً».

فنان تشكيلي أردني.



التصوير الجداري المكتشف في معبد التصوير في بونمباك (اميركا الوسطى)

ويعتبر فن الجداريات من أهم الفنون التي يشهدها العالم، ويمتاز دائماً بقربه للجمهور؛ فلا تحتاج دعوة لزيارة قاعات عرض اللوحات لمشاهدة جدارية، لأنك ستشاهدها وتتأملها أثناء ذهابك وإيابك بالشوارع والميادين العامة والساحات وعلى واجهات المباني أو الفنادق أو الجدران والأنفاق. ومن إيجابيات الرسم على الجدار أنه عمل فني جماعي، يمكن أن يشترك فيه رسام أو أكثر أو مجموعة من المنفذين، ويتم الاتفاق بينهم على آلية العمل والأسلوب، وهو فن يراعى فيه الوضوح والرموز البسيطة التي تعبّر عن المعنى دون مبالغة أو تعقيد، وله مظهر آخر، حيث انبثقت منه الحراكات الثورية؛ كما حدث في المكسيك. وتبرز أعمال (دييغو ريفييرا) كإحدى أهمّ الشواهد على هذا الفنّ، وصاحبها ثورة فنية معاصرة، من خلاله، تقوم على استثمار القيم الفنية لفنون الماضي. وقد غطت هذه الرسوم مساحات شاسعة من واجهات المؤسسات والمصانع والمكتبات العامة، دون التقليل من أهمية تجارب عديدة منتشرة في أنحاء العالم، ومنها العالم العربي، وقد أخذت الجداريات في أواخر القرن العشرين مظهراً مهمّاً وهو التأثر بمختلف الأساليب والحركات الفنية الحديثة، فصار تصميمها على أسس تجريدية بحتة، كما في أعمال الفنان (بابلو بيكاسو) في مبنى اليونسكو بباريس، كذالك أعمال الفنان (هنري ماتيس) في كنيسة نالي روساري. ويسجّل لخداع البصر شوط كبير في هذا المضمار كما فعل الفنان (فازاريللي) في مدينة ليون بفرنسا؛ صاحب فكرة الألوان المتعددة.

كذلك نرى جدارية مسرح شاربان التي تبلغ مساحتها أربعمئة متر مربع، ولا ننسى الرسوم الجدارية في بلدة أصيلة بالمغرب. يحتاج فن الجداريات إلى مبدع يمتلك قدرة عالية على احتواء وصياغة أدوات الفن التشكيلي للمضي به عبر التاريخ والأدب والفولكلور والعاطفة، ولديه زاد من الصبر والجلد على الخامات المختلفة، والمساحات والأجواء المحيطة، وتطويعها لخدمة إبداعاته وأفكاره، واختزال حقب الزمان والمسافات المكانية الشاسعة في لمحات بعينها تجعلها تشبه الحلم، وبالتالي فإن الفنانين الشباب يستطيعون إثبات وجودهم في المجتمع، ويتدربون في جو واقعي ومواجه للمواقف الصعبة، وقد يجد الفنان نفسه محاطاً بالجمهور وقد يتعرض للنقد، وقد يتعرض لظروف جوية كالحرارة، ناهيك عن عدد ساعات العمل المتواصلة، بالإضافة للعمل الجماعي وما يشتمل عليه من حوار وتخطيط وتعاون وتبادل خبرات، يشهد على وقائع زمنية معينة، ارتبطت جميعها بمحاور ذات مغزى متعدد المفاهيم يتراوح بين الديني، والشعبي. وغير ذلك تصبح تلك الرسومات والشعارات والكتابات على الجدران في الأحياء والشوارع غير قانونية لعشوائيتها وعدم انضباطها، وتميل إلى الغوغائية في طرح الأفكار، وأحياناً أخرى قد يميل هذا الفن نحو العنصرية وإشاعة النعرات وفراغه من الفائدة والجمال، فيتحول إلى ظاهرة سلبية لأنه بعيد عن الجمهور، ويحدث في الخفاء عندما لا يقدر صاحب العمل أن يعلن عن نفسه، ولا يجد من يشاركه الفكرة أو العاطفة التي يعبر عنها، وتكون محصورة بذاته فقط، لذا تلجأ البلديات إلى مسح هذه الرسومات بالسرعة الممكنة.

ويعود ارتباط فن الجداريات بتاريخ الإنسانية التي تعايشت مع أحاسيس الناس، وعبّرت عن المعتقدات، ودوّنت الصفحات

الساخنة من مآثر الشعوب والجيوش الغالبة، ومآسي الشعوب والجيوش المهزومة، وظلت تعبر عن العنفوان والإرادة البشرية لربط المعلومة الممزوجة بسحر الفن والجمال والخيال.

فالجداريات (لوحة تشكيلية) من حيث الموضوع والتركيب واللون والخطة، لكنها تنحرف في لعبة المواد، كما تتصف الجدارية بعامل الثبات في المكان، مما يجعل هذا النوع من الفن مصاغاً وفق حاجات معينة تفرضها الأمكنة والمفاصل المعمارية، ولأن كلمة جدارية نفسها ترتبط بالجدار، فإن المواد والسطح التصويري غالباً ما يتعالق مع ذات الجدار.. وتصبح علاقة ثلاثية قائمة بين الإنسان والجدار والمادة الخام، وقد تلازمت بطريقة مستمرة صعوداً مع ازدهار وتشكل المجتمع البشري، وخصوصاً المرحلة التي برزت فيها الكتابة والتصوير.. وهي مرحلة الحضارة ونمو المدن داخل حصونها أو خارجها، واستخدام الإنسان الطين والحجارة والمواد الصخرية والجبسية والإسمنتية الصلبة.. فانتقلت الفنون من علاقتها بالطبيعة إلى كيانات الدول والمدن والطقوس المكرسة بين أروقة المعابد والهياكل والمقابر المزخرفة، أدت إلى ظهور ولادات جديدة وفنون متنوعة.. يجمع الفنان فيها بين حرفة البناء وحرفة الرسم.. أو بمعنى أدق الرسم بالبناء.

*** أهم خامات التصوير الجداري**

يقول الفنان كمال الجويلي -رئيس نقابة الفنانين العرب- إن الجدارية يجب أن تكون جزءاً من الحائط، أو الجدار، ولا يعلق عليه، وأما بالنسبة للأعمال الفنية المعلقة، فلا نستطيع أن نطلق عليها جدارية بمعنى الجدارية، وبالإمكان تسميتها بالمعلقات الفنية.

وتتعدد التقنيات التي تستخدم في تنفيذ التصوير الجداري، وأهمها:

- التمبرا

وهي طريقة استخدمت في فن التصوير الجداري باستخدام زلال البيض وخلطه بالألوان مع قليل من الماء، واستخدمت هذه الطريقة في العصور الوسطى وأوائل عصر النهضة، كما عرفها الفراعنة، واستخدمت فيها مواد لاصقة مثل: الصمغ الطبيعي، وبياض البيض؛ للتأكيد على البارز والغائر.



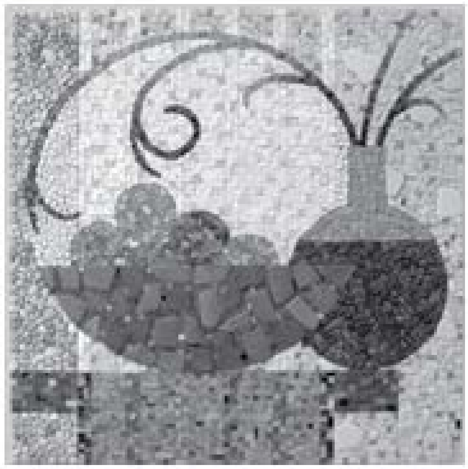
رسوم جدارية في بلدة أصيلة بالمغرب

- التصوير الجصي أو الفرسكو

الفرسكو كلمة إيطالية تعني رطب، وهو من طرق التصوير على المصيص (الجص)، وطريقته أن يكسى الجدار بطبقة من الجص أو الطين ثم يطلى فوقها بالألوان الأرضية المذابة في الماء، على أن يوضع الطلاء قبل أن يتم جفاف هذه الألوان حتى يتشرب الجص باللون أثناء جفافه، وبذلك يتفادى تساقط الطلاء، أي قبل تفاعله الكيميائي وجفافه التام، وقد يتم التصوير بالألوان المائية الجيرية على الجص وهو في حالة من الجفاف التام، تماماً كما فعل الفنان المصري قديماً عندما رسم على مقابره ومعابده، ويعد رسم الفرسكو، فن الرسوم الجدارية، أداة حضارية وثقافية مهمة للتواصل مع الجمهور، نظراً لأنها عمل يومي ومباشر وقريب منهم، إذ لا يمكن الرسم بعيداً عن أعين الناس، ولا يمكن للفنان أن يعتبر ما يؤديه من رسم على الجدار عملاً سرياً وخاصاً.

- الفسيفساء

وهي من الطرق التي شاع استخدامها في التصوير



رسم جداري بالموزاييك

الجداري عند المسلمين منذ بواكير العصور الأولى، والفسيفساء كلمة مشتقة من اللغة اليونانية، والمقصود بها الموضوعات الزخرفية المؤلفة من أجزاء صغيرة ومتعددة؛ سواء من الزجاج أو الحجر، وتثبيتها على الجص أو الإسمنت، واستخدمت الفسيفساء كذلك في كثير من الفنون مثل: الفن الإفريقي، والروماني، والفنون المسيحية، ومن تقنيات التصوير الجداري التي انتشرت كذلك، زخرفة السطوح الحجرية بنقوش غائرة وبارزة، وهو من التقنيات التقليدية أيضاً، ويعدّ من المواد النبيلة، والتراث الذي وصلنا منه يمكن اعتباره بحقّ مفتاح دراسة الجدارية، فقد كسا الجدران والأرضيات في العديد من القصور وبيوتات الأثرياء عبر التاريخ، وما يزال مادّة مرغوبة، وإن دخلت عليها المواد الحديثة لتعطيها بعداً أوفى وأحدث.

* زخارف وعمارة

ارتبط التصوير الجداري الإسلامي عادة بالزخارف المعمارية؛ نظراً لما تقوم به من كسر للفراغ، وربط للعوائق الداخلية، وبالنظر إلى تلك الرسوم تجد أنها ملتزمة بتعاليم الدين الإسلامي الذي يُحرّم تصوير ذوات الأرواح؛ مما جعل الفنان المسلم يبتعد عن تقليد وتسجيل الواقع إلى تسجيل أحاسيسه وانفعالاته، فأصبحت رسومه ذات طابع زخرفي تبتعد عن الواقع وتعتمد على الخيال، ودليل ذلك بعض الشواهد والكشوف الأثرية التي تؤكد وجود تصاوير جدارية إسلامية ملونة، يرجع بعض منها إلى العصر العباسي الأول، كما كشف المقريزي عن وجود مدرسة للرسوم الحائطية الملونة الإسلامية ازدهرت في مصر الفاطمية.

ومما سبق، فإن الفن الجداري يرتبط بمجموعة من الأسس الفنية، فهو يقوم على المساحات الكبيرة الممتدة، كما إن له طريقة خاصة في تلوينه، وله طبيعة فنية مركبة وتتعدد فيه المشاهد التقنية والفنية.

يبقى الهدف من إنتاج جداريات معاصرة هو الحفاظ على الذاتية الثقافية، فيجب الوعي بأن فلسفة الفن في مجتمعنا تعتمد على الخلفية الفكرية للبيئة التي تساعد الفنان في تحديد مسار إبداعه الفني، وفي حماية شخصيته الفنية من التقليد ،فالبيئة تحوي بداخلها الهوية الفنية والثقافية والإبداعية ويمكن للتصوير الجداري أن يمثل تلك الرابطة سعياً وراء عمل فني تمتد جذوره في أعماق المجتمع بهدف تنمية الوعي البيئي ورفع مستوى التذوق الجمالي والتصدي لجوانب القصور في البيئة والتصدي لكل ما من شأنه أن يخل بجماليات الفن، ليقوم الفن على جذور راسخة، ويرتكز على فلسفة جمالية صادرة من بيئته، لتظهر الواجهة الحضارية للمجتمع ثابتة على أصول ومفاهيم قومية.



رسوم جدارية حديثة في المدن

حسن فتحي: عمارة الفقراء.. الأصالة المتجددة

المهندس أيمن زعيتر

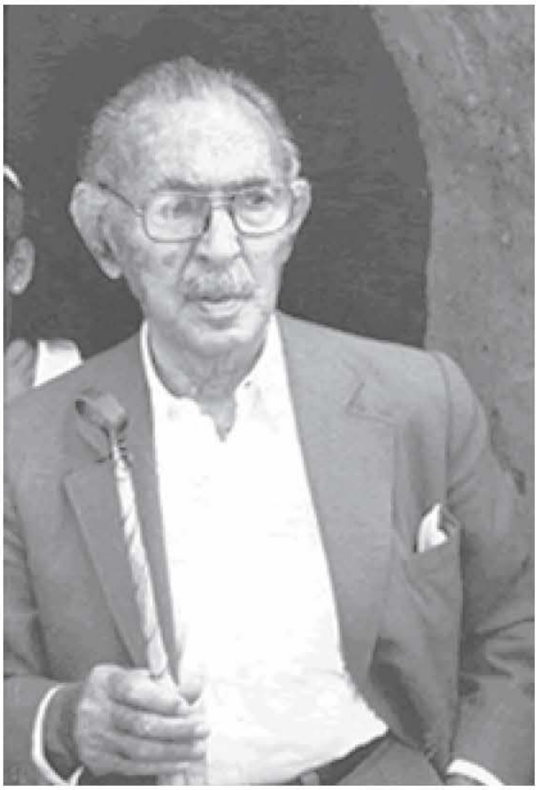
ورد اسمه سريعاً. وعُرِضَت صورٌ لبعض أعماله. انطبعت صور هذه العمائر الجميلة في ذاكرتي، وأحسست حينها أنّ هناك من يحاول الإجابة عن سؤالٍ طالما أرَّقني؛ سؤال الهوية.

حدث ذلك في نهاية سبعينات القرن الماضي خلال محاضرة في كلية العمارة في الجامعة الأميركية في بيروت. وعزمت على معرفة المزيد عن هذا المعماري المبدع.

وجاءت الفرصة سنة 1982، بعد تخرجي بعام، حيث تلقيتُ وزميلي المعماري هيثم حداد دعوة من أصدقاءٍ لزيارة القاهرة والتعرّف على المعماري حسن فتحي.

ما زلتُ أذكر سيرنا قبل الغروب إلى منزل "حسن بيه" الذي كان يعيش في بيتٍ تراثيّ، مختبئ في النسيج العمراني المتضامّ لحي درب اللبانه القريب من ميدان القلعة في القاهرة.

فُتِحَ الباب الخشبيّ، وقادَنا العم شعبان "البواب" عبر دهليز إلى فِناء صغير جميل، ثم مشينا عبر زقاقٍ مُنكسر إلى



المهندس حسن فتحي

كاتب ومعماري أردني.

فناء ثانٍ وارتقينا سلماً ضيقاً إلى الطابق العلوي حيث يسكن الأستاذ المعلم. لم أكن أعلم أنني سألتقي، في تلك اللحظة، بواحدٍ من أهم المعماريين العرب في القرن العشرين.

ولد حسن فتحي سنة 1900، والده كان من الصعيد وأمه تركية. كان يرغب بأن يكون مهندساً زراعياً، لكنه تخرج معمارياً من المهندس خانة في جامعة فؤاد الأول (جامعة القاهرة حالياً). شغل مناصب عدة وبدأ اهتمامه بالريف مبكراً، كان يتأمل الظروف المعيشية الصعبة للفلاحين الفقراء. أدهشته عمارة الريف المبنية بالطوب الطيني. راح يطوّر معرفته بمواد الإنشاء المحلية وبأساليب البناء التقليدية وأدرك قيمة الخبرات الشعبية والحكمة المتوارثة في الاستجابة لتحديات المكان، الأرض والمناخ. راح يلاحظ عبثية استيراد تقنيات ومواد من الغرب دون تمحيص. المرة الأولى التي سمعت فيها مصطلح "التكنولوجيا الملائمة" كان من حسن فتحي. إنها التكنولوجيا لتي تخدم الإنسان، وتساهم في ديمومة التوازن بين الإنسان وبيئته الطبيعية وحاجاته الاجتماعية والاقتصادية والروحية.

ذاعت شهرته في العالم بعد أن أصدر كتابه "عمارة الفقراء" الذي يحكي فيه قصة بناء قرية القرنة الجديدة، وكتابه هذا كان، وما يزال، يُدَرَّس في كثير من الجامعات في أنحاء العالم.

نشأت فكرة قرية القرنة عندما قررت الدولة إيجاد حل للعائلات التي كانت تعيش على نبش ونهب قبور الفراعنة، وذلك بنقل هذه العائلات بعيداً عن مناطق القبور إلى منطقة زراعية في محاولة لإنقاذ هذه الكنوز الأثرية من الضياع.

تم تكليف حسن فتحي بتصميم هذا المشروع سنة 1946. وكانت فرصة تاريخية له لتطبيق أفكاره وفلسفته في البناء والتخطيط، وهو الذي كان يقول: "إن الله قد خلق لكل بيئة ما يقاوم مشكلاتها من مواد، والمعماري الذكي هو الذي يتعامل مع المواد الموجودة تحت أقدامه"! وكان يردّد "إن شخصاً واحداً لا يستطيع بناء منزل، ولكن عشرة أشخاص يستطيعون بناء عشرة منازل".

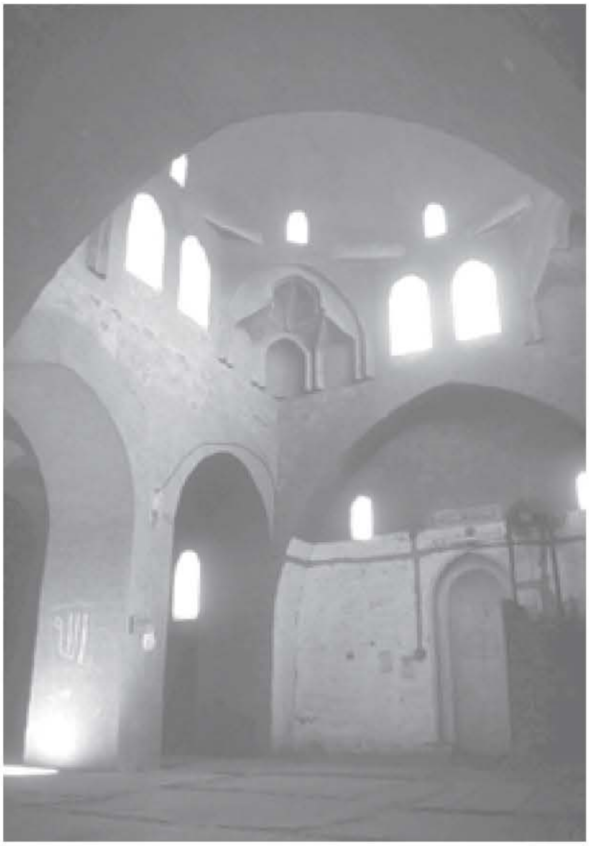
قام المعماري حسن فتحي بمقابلة العائلات؛ موضوع المشروع، ودراسة بيوتهم، وأدرك الاحتياجات المتنوعة لساكنيها. حاول في تصميمه الجديد تجنب التكرار الممل وإيجاد تنوع في تصميم مساكن القرية الجديدة بما يناسب اختلاف الساكنين. يصف في كتابه "عمارةالفقراء" شبكة العلاقات الاجتماعية في قرية القرنة القديمة، وكيف ساهم ذلك في تشكيل النسيج العمراني الذي احتضن هذا النسيج الاجتماعي المترابط، والذي سيتم تفكيكه ونقله وإعادة صياغته في مكان جديد، ولعل هذا هو التحدي الأكبر في ذلك المشروع. اعتقد فتحي أنّ مشروع القرية الجديدة فرصة للإجابة عن مسألة سكن الفلاح المصري في بيئة آمنة، صحية وغير مكلفة. لاحظ أن القرية تتكون من أربعة تجمعات أو أحياء سكنية تعكس التقسيم الاجتماعي للعائلات، وقرر، في تخطيط القرية الجديدة، أن يحافظ على هذا النسق؛ في محاولة للحفاظ على البنية الاجتماعية للسكان المراد نقلهم. ظل حسن فتحي يتحدث لسنوات، بعد تجربة القرنة، عن أهمية الانتباه للعلاقة العضوية بين النسيج العمراني للمدن والتركيبة الاجتماعية الاقتصادية والروحية المتأصلة للحواضر التراثية.

لا ننسى أن نذكر هنا أن المعماري حسن فتحي قد أفاد من معرفته العميقة والواسعة بالعمارة الإسلامية، وخاصة في مصر. إن المتأمل في المخطط العام للقرية الجديدة يرى ابتعاد الشوارع والممرات عن نمط الشبكة المتعامدة، ويلاحظ المنحنيات والطرق المتكسرة. يقول حسن فتحي: "إن التخطيط غير المنتظم يضفي متعةً بصرية ومتجددة وذلك ابتعاداً عن

الإسكانات المكررة والمملة التي يتم بناؤها للفقراء في العادة". ويرى ضرورة أن يهتم المخططون بالمقياس الإنساني وصياغة الانتقال التدريجي في حركة الإنسان ما بين عالمه الخاص، المسكن، والفضاء العام للمدينة أو البلدة.

لمّا كان من أهداف المشروع خلق نشاط اقتصادي زراعي حرفي، فقد قام المعمار بتصميم سوق لتسويق المنتجات الزراعية، يجاورها ساحة واسعة مظللة بالأشجار لبيع المواشي. وكذلك خان أو فندق يحتوي على مشاغل حرفية ومتاجر لبيع إنتاج الحرف التقليدية للسياح الذين كان يأمل حسن فتحي أن يجذبهم مشروعه. تصميم الخان كان على نمط الوكالات التجارية في القاهرة. تخيل حسن فتحي أن كبار الحرفيين سيأتون من مناطق مجاورة لينقلوا خبراتهم إلى أهل القرية اللذين سيقومون بدورهم ببيع إنتاجهم في السوق المجاور. إنّ التصميم هنا جاء لتحقيق رؤية تنموية، وهنا تكمن أهمية هذه التجربة العمرانية وضرورة دراستها وتقييمها، حيث نلمس هنا المسؤولية المجتمية لدى المعماري المخطط والتي أصبحت شبه غائبة في أيامنا هذه.

أضاف فتحي للقرية مجموعة من المباني منها المسرح والحمام التركي، الأمر الذي اعتبره عدد من النقاد غير مناسب لحياة الفلاحين البسيطة، وغير متوافق مع أهداف المشروع، وقالوا إنّ هذه المباني هي أحد أسباب عزوف سكان القرنة القديمة عن الإقامة في القرية الجديدة. ولكن يبدو أن السبب الحقيقي هو عدم رغبة العائلات التي بني لأجلها المشروع، تغيير نمط حياتها من بيع مقتنيات القبور إلى الزراعة. ومن ناحية أخرى، فقد رأى بعض الباحثين مشكلة في عدم إيصال المياه إلى البيوت. أوضح حسن فتحي وجهة نظره بأنه لم يشأ الإخلال بالنمط السائد في الريف المصري وهو البئر المشترك، حيث اعتقد أن إلغاء البئر العام سوف يحرم الشباب والفتيات من الفرصة الوحيدة للقاء، وبالتالي سوف



يقلل من فرص الزواج في القرية! فقام بوضع بئر مركزي في كل من الأحياء السكنية.

يرى حسن فتحي أن الحل لبيوت الفقراء يكمن في التربة التي تحت أقدامهم. إنّ أحد أهم عناصر القرنة الجديدة هو اعتماد المعماري على مادة البناء المتوفرة والرخيصة؛ وهي الطوب المصنوع من الطين والقش، وخاصة القيمة البيئية من حيث الاحتفاظ بالدفء في الأيام الباردة، والبرودة في الأيام الحارة، وهي ميزة مثالية بلا شك. أضف إلى ذلك القيمة الجمالية الرائعة التي تضفيها هذه المادة على المباني. ومن تحديات الإنشاء بهذه المادة؛ موضوع "تسقيف الفراغ". وبعد البحث، وجد المعماري ضالته في منطقة النوبة، حيث اكتشف أن البنائين هناك لديهم طريقة لسقف الغرف بالطوب الطيني

نفسه، بأسلوب فريد وسهل دون الحاجة إلى قوالب خشبية، وهي خبرة وأسرار توارثها البناؤون منذ أيام الفراعنة. فقام حسن فتحي بالاستعانة بعدد من هؤلاء البنائين لمشروع القرية الجديدة. ولعل من أهم إنجازاته إحياء طرق البناء هذه، ونشر هذه المعرفة في كتابه ومحاضراته ومن خلال أعماله. ومن مساهمات المعماري حسن فتحي المهمة، كذلك، أنه قام بابتكار تشكيلات جديدة مكونة من العناصر التراثية القديمة. وهنا أرى فيه معمارياً مجدّداً لم يقف عند المنتج السائد، بل تجاوزه إلى آفاق رحبة ستبقى ملهمة لأجيال من المعماريين الباحثين عن الأصالة المتجددة. نذكر هنا أن حسن فتحي كان رساماً وعازفاً وأديباً، وقد انصهرت هذه الطاقات الفنية في أعماله المعمارية، وإنّ مسجد قرية القرنة كان، وما يزال، تحفة فنية ستبقى شاهداً على الحس الفني والجمالي لهذا المعماريّ الفذ. ولعله من الطريف أن أذكر ما حدّثني به أحد المعماريين المصريين: وهو أن حسن فتحي لمّا فكر في تصميم قبة المسجد، رأى أن يستعين بعنصر إنشائي قديم موجود في قبة كنيسة سانت كاترين في سيناء، وهو المقرنص الذي يغطي الفراغ الانتقالي بين القاعدة المربعة ودائرة القبة، فقام باصطحاب البنّاء النوبي، المعلم علاء الدين مصطفى، رفيق العمر، في سيارته في رحلة طويلة إلى سيناء؛ كي يريه الحل الذي يريده لمسجده في القرنة!!

لم يسكن الناس الذين قام المشروع من أجلهم القرية لأسباب ذكرت بعضها، وقد أهملت المباني لفترة طويلة، ولكن هذا المصير المحزن يجب أن لا يصرف أبصارنا عن أهمية هذه التجربة، وما تحويه من حلول وإبداع ودروس قيّمة.

لا أشك بأن شعوبنا لو قدّر لها يوماً أن تمتلك مقدراتها، فإن أي مشروع وطني لإسكان الفقراء لا بد سيجد في فكر وفلسفة وأعمال حسن فتحي منطلقاً وحافزاً للإبداع، ومنهجاً لإعادة اكتشاف إنسانيتنا التي غابت وتاهت في ضجيج الاستهلاك والتبعية.



زها حديد: سيدة الابتكارات المدهشة

د. غازي انعيم



تعد المعمارية العربية العراقية «زها حديد»، التي حطمت الأشكال التقليدية في العمارة ونشرت أجزاءها على نحو بالغ الغرابة، من عمالقة الفن المعماري على المستوى العالمي،، وهذه المعمارية التي أطلق عليها العشرات من الألقاب «شاعرة العمارة التفكيكية» و «سيدة الابتكارات المدهشة» كرّست نفسها ووقتها لأعمالها الفنية المعمارية الرائعة التي تم يجاوزها فيها أحد في التاريخ المعاصر، حتى أساتذتها، لما تتميز فيه من أصالة وتجديد وإبداع، وهذا ساهم في انتشار اسمها في الوطن العربي وزاد الطلب عليها عندما تم الاستعانة بها بتصميم العديد من المشاريع مثل: قنطرة في أبو ظبي ودار الأوبرا في دبي، ومكتبة على كورنيش الدوحة في قطر، ومركز الملك عبد الله الثاني للثقافة والفنون في الأردن، وتصميم تطوير أرض المعارض المصرية (كايرو إكسبو سيتي)، ومسجد الأفينيوز بالكويت، وتكليفها بتصميم بناية البنك المركزي والنواب العراقي.

كان وراء تميز «زهاء» عوامل كثيرة، غذّت جذور تكوينها منذ الطفولة حتى الآن، وأنتجت أعمالاً معمارية فريدة بطابعها وأسلوب بذاتها، فعكست فيها شخصيتها، وأفكارها، وفلسفتها في الحياة.

ومما يزيد من اهتمامنا بهذه المعمارية الكبيرة، أنها امتداد للعباقرة البابليين الذين أسسوا أول حضارة في التاريخ الإنساني، وكذلك عباقرة العمارة الإسلامية الذين قدموا للعمارة العالمية طرازاً معمارياً ابتدعوها، مثل القبة والقلاع

كاتب وفنان تشكيلي أردني.

والحصون والقصور وأسوار المدن.. التي تعكس كلها مدى تقدم فن الهندسة المعمارية عند العرب والمسلمين.

وها هي (زها حديد) تواصل مسيرة أجدادها في العمارة وتحقق في سنوات قليلة ما لم يحققه عباقرة العمارة العالمية، إذ تعد وفق تقديرات الخبراء أفضل معمارية في العالم، نظراً لما نفذته من مشاريع هندسية، لاقت الرضا والقبول من المؤسسات الخاصة والعامة، وعند أفضل المعماريين في أغلب بقاع المعمورة. حيث نالت على ما قدمته من روائع معمارية العديد من الجوائز الدولية.

كما تقوم (زها حديد) بإلقاء سلسلة من المحاضرات في أماكن كثيرة من العالم، كذلك تقوم بالتدريس في أعرق جامعات العالم مثل هارفارد وشيكاغو وهامبورغ وأوهايو وكولومبيا ونيويورك وييل..

من هي زها حديد ؟ وكيف تربعت على عرش العمارة العالمية؟

ولدت «زها حديد» في بغداد عام 1950 لوالدين ليبراليين نشيطين في السياسة والاقتصاد والتجارة، فقد كان والدها من أبرز الشخصيات السياسية والمالية المثقفة في العراق ـ وزيراً للمالية في حكومة ثورة 14 تموز 1958. حيث جمع بين الثقافة الأكاديمية الرفيعة والمواقف السياسية الوطنية إلى جانب الثراء وريادة المشاريع الصناعية.

هذا الجو العائلي لعب الدور الأكبر في تكوين وعي «زها حديد»، فعندما كان عمرها 11 عاماً، فكرت للمرة الأولى أن تصبح مهندسة معمارية، وقتئذ لم تكن تعرف ما هي هذه المهنة، فاتجهت في عام (1968- 1971) لدراسة الرياضيات في الجامعة الأميركية في بيروت.

في عام 1972 قررت زها حديد أن تحقق حلمها، فالتحقت في عام 1972 بمعهد العمارة البريطاني بلندن تحت إشراف «الكولهاس» ومجموعة من المدرسين الإنجليز الذين لم يدركوا ما الذي جاءت تفعله عندهم، وتصوروها «عربية ثرية تندفع إلى الكلية داخلة وخارجة على راحتها».

«وادعى أحد أساتذتها أنه نجح في ترويض هذه « الأميرة العربية « السمراء الغريبة»، «وذكر أنه حبسها في مرسم الكلية طوال شهر، وطلب منها أن تتعلم الرسم قبل أن تفكر بأن تصبح معمارية».

لقد تعلمت «زها حديد» كيف ترسم، وكيف تصمم، قبل أن تلتقي بذلك الأستاذ، وتعلمت بعد أن التقت به وبغيره، لأنها جاءت للمعهد كي تتعلم، وتعلمت، وأبدعت، وأتقنت وقدّمت أشكالها وألوانها في المفروشات، والموبيليات، والأدوات المنزلية والهندسة الداخلية، والمعمارية، واللوحات، لكبريات شركات التصنيع في العالم الغربي.

وخصصت عدة مجلات متخصصة في فن العمارة والتصميم ملاحق خاصة عن فنها، الذي يتميز بالحداثة والعنف وعدم التوازن في الأشكال، واستخدامها الخطوط الهابطة والأشكال الجيوميترية بما ينسجم مع أفكارها الهندسية، التي حملت منهجاً جديداً في فن العمارة الذي يطلق عليه (تيار التفكيكية)، هذا التيار أي التفكيكية، يحمل تأثيرات الطراز الإنشائي السوفييتي، الذي ظهر في الثلاثينيات من القرن الماضي للفضاء الخارجي كمساحة لا متناهية ينصهر فيها الرسم والنحت في بوتقة العمارة لتخرج قيماً تعبيرية لعملية الإنشاء، حيث تظهر القيم الجمالية لأي بناء في النزعة التعبيرية، للعلاقات الشكلية للحجوم، والكتل، والفراغات التي تبرزها المعطيات الإنشائية.

ونالت عمارة «زها حديد» إعجاباً كبيراً بالنسبة لمعلميها وكل المعماريين في العالم، لأن نهجها لا يمت بصلة إلى العمارة التراثية، التي تشكل خلفيتها للعمارة الحديثة التي أنتجها عدد من الأميركيين أمثال لويس خان وفنتورا ورايت...أو العمارة

العراقية الحديثة التي برزت مع جيل من المعماريين البارعين، أمثال رفعت الجادرجي وهشام المدفعي ومحمد مكية، بل إن عمارتها تعتمد على التمازج الرائع بين الحلم والحقيقة، بين الخيال والواقع، والتجريد الزخرفي الذي لا يحده الإطار المحدد للسطوح، كما هو متعارف عليه في العمارة التقليدية.

لقد كانت «زها حديد» معمارية قبل أن تفكر بالرسم، ورسامة قبل أن تفكر بالعمارة، إذ جمعت في أعمالها أثناء الدراسة وبعدها «بين الرسم وتصميم الأثاث والهندسة الداخلية والمعمارية».

و«كان المعرض الاستعادي لأعمالها الذي أقيم في قاعة «غراند سنترال ترمينال» في حي مانهاتن في نيويورك عام 1995، مناسبة لتعريف النقد العالمي على ملامحها الأساسية. وانتبه النقاد الأميركيون للمرة الأولى إلى أصول فنها الممتد إلى الفترة السومرية وعصر النهضة الإسلامية.

ويذكر الناقد المعماري الأميركي «هربيرت موشامب» أن: «تصاميم زهاء حديد التي تبث إحساساً قوياً بالحركة الدينامية تُذكّر بأعمال أبرز العالميين في القرن العشرين».

«وتتحدث نيويورك تايمز عن أعمال الهندسة العربية بلغة عصر الفضاء مشيرة إلى ما فيها من: رؤية كونية تبرز خلالها السطوح والكتل المندفعة بصورة دراماتيكية على خلفية سوداء، مثل مسافرين بين المجرات مندفعين إلى لقاء حميم في أغوار الفضاء».

« واهتم النقاد بالخلفية التراثية لأعمال زها، التي بدت حسب تقديرهم في بنايتها في دوسلدورف في ألمانيا»، حيث يمكن القول نظراً لأصولها العراقية «إن لهذا العمل الغرافيكي صلة بالدور البارز للخطوط في العمارة الإسلامية». وذكروا أن «البعد الإسلامي يظهر في استكشافاتها الهندسية، وفي تعاملها مع الهندسة ليس كمجرد وسائل لإنتاج أشكال وأنماط جذابة، بل كأيديولوجيا عصرية في التزامها بالشكلية، وقديمة في ارتباطها بالمعتقد الديني والتقليد الاجتماعي».

وتذكر زها «أنها تشعر بفكرة الأبدية عندما تدخل فناء مسجد قديم في أي مدينة عربية، أو تتجول على ضفاف نهر دجلة والنيل، وتعتقد أن أعمالها المعمارية تعكس مؤثرات مختلفة وأنها يمكن أن تعتبر نتاج التفاعل بين حضارات المنطقة العربية والعالم».

فمن المهم في رأيها «إدراك أننا نتاج ظرفين يحيطان بنا في آن. وأن علينا أن نعرف تراثنا، ونتأكد من فهمنا لهويتنا، وأن ندرك في الوقت نفسه علاقتنا بالعالم ككل. ولا تعتقد زها أننا يمكن أن نكتفي بالنظر إلى داخلنا فحسب، بل علينا السير في نشاطين مختلفين في آن، أحدهما يواصل التغييرات الجارية في العالم، والآخر ينظر إلى داخلنا ويعمل على إيجاد طرق أفضل لاكتشاف إمكاناتنا الكامنة».

تفاعل الحضارات

وتظهر الأصول العربية في تصميم زها لمنزل في ميامي في الولايات المتحدة، يتم فيه على غرار الطراز العربي التقليدي عزل القسم العام من المنزل، والحيز الذي يستخدم للحياة اليومية عن القسم الشخصي، فغرف النوم والمرافق في قسم من المنزل منعزلة عن القسم العام، وتعتقد زها حديد: «إن هذا ينشئ فكرة شيئين منفصلين، قد يحدث شيء مثير في نقطة التقائهما».

وأكثر ما يسحر «زها» في العمارة العربية «الانتقال المدهش بين المواقع المغلقة والمفتوحة. وتتحدث بعاطفة قوية عن إحساسها المعماري البهيج، حين تنتقل من حيز مغلق، مثل المصلى في جامع الزيتونة في تونس، إلى باحة الجامع المفتوحة للضوء والهواء والطبيعة، وطيور الحمام. وتقر «زها» بتأثير الخط العربي على التنظيم التجريدي لأشكالها المعمارية، لكنها لا تدّعي أنها المعمارية الوحيدة التي تأثرت بذلك، وتقول إن العمارة شيء معقد يفرض على المهندس أن يفكر بشكل التصميم وبنفعه المادي أيضاً، وكيف تحتل البناية حيز الأرض وتقوم بوظائفها كتنظيم».

نهج تصميمي فريد.. وجوائز عالمية مرموقة

الحديث يطول حول تجربة المعمارية زها حديد وهذا بحاجة إلى مجلة متخصصة، لكن الوقوف هنا، ولو بلمحات قصيرة عند أهم مشاريعها التي فازت بجوائز عالمية مرموقة، يمنح المتتبع لنهجها التصميمي الفريد، إمكانية الإلمام بمنجزها المعماري، فبعد إكمال دراستها المعمارية عام 1977، التحقت زها بكلية العمارة كمعيدة وأستاذة زائرة في أبرز جامعات العالم، بالإضافة إلى عملها في مكتب عمارة الميتوبوليتان.

هنا أدركت «زها» أن عليها الاختيار بين القبول بلعبة آمنة أو المغامرة، وأدركت حسب قولها: «هذا هو الشيء الرئيسي فعلاً، وإذا استطعت المغامرة فلا تترددي».

وفي عام 1983، كانت «زهـا» ما تزال معيدة في كلية (A A)، حيث شاركت مع مجموعات تصميمية طليعية في لندن، وفازت بالمرتبة الأولى في المسابقة الدولية لتصميم «ناد على قمة جبل في هونغ كونغ». وقد كان منهاج المسابقة ينص على خلق فضاءات مختلفة الوظائف ذات طابع ترفيهي، وحُدّد الموقع على قمة جبل، ومنه يمكن الإطلال على مدينة «هونغ كونغ».

ووقع نبأ فوزها وقع الصاعقة على مجموعة من أمهر المهندسين العالميين الذين ساهموا في المسابقة، ومن بينهم بعض أساتذتها الذين احتجوا علناً على ذلك. وتجاوز حجم التحدي الذي شكله فوزها المقاييس المألوفة في العمارة، حيث ذكر آراتا ايسوزاكي، الذي كان عضواً في لجنة التحكيم أن تصاميمها: «تجاهلت جميع التعليمات التي نصّت عليها المسابقة، واستدعى ذلك رفضها مما اضطرها إلى البدء من جديد».

وقد لجأت المعمارية «زها» في معالجاتها لمشروع «قمة هونغ كونغ»، إلى تكثيف واختزال لمفردات تكوين نهجها التصميمي، معتمدة على تقسيم أولي وواضح لتجميع الفعاليات المتشابهة، وعزلها بمستويات متباينة، ومن ثم ربطها بصيغ معبرة ومؤثرة في آن واحد، عبر نقاط ارتكاز مصممة أساساً لتمنح المبنى قوة تعبيرية كبيرة، فضلاً عن استثمارها لمناسيب الطرق الواصلة لمبناها كحدث إضافي في إثراء دينامية كتل المشروع.

التراث: قوة تحرير

«ترى زها حديد أن حقيقة كونها عربية مسلمة لا تعني أن عمارتها ينبغي أن تأخذ شكلاً محدداً. فالتفكير على هذه الطريقة سطحي تماماً في رأيها. وهي لا ترتاح إلى إطلاق النقاد وصف «البساط السحري» على بعض تصاميمها المشهورة مثل البنايات التي تبدو عائمة في الهواء على الجبال المحيطة بمدينة هونغ كونغ. فهناك في رأيها مستويات عدة للعمل المعماري يصعب معها تحديد الموقع أو العصر الذي جاء منه. وهي لا تؤمن بالعودة إلى الماضي أو التمسك به، وترى أن ذلك يجعل التراث عبئاً ثقيلاً. فالتراث في تقديرها ليس حقيبة نجرها خلفنا، بل قوة تحرير. وهي ترى أن التراث المعماري العربي يتركز في أسلوب المعماريين القدماء في إيجاد حيز أو مكان، وسخائهم الذي تعتبره أكثر ما يميز الروح العربية: سخاء المكان وسخاء الطبع وسخاء النظرة الإنسانية».

في عام 1994، شاركت «زها حديد» بمسابقة مشروع دار الأوبرا في مدينة « كارديف» في مقاطعة ويلز ببريطانيا، وفازت على 270 مهندساً من أبرز المهندسين في العالم، واستشهدت المجلة الهندسية الدولية Architectural Digest في افتتاحيتها بقول المهندسة العراقية: «إن فوزها كان مفاجأة لها، وإنها لم تكن تتوقع شخصياً أن تسمح بهذا الفوز الأوساط المحافظة في مقاطعة ويلز».

وفعلاً رُفض التصميم في البداية، بدعوى أن موقف السيارات ضيق، وبعد إجراء التعديلات المطلوبة فرضوا على المهندسة الدخول في منافسة جديدة، وعندما فازت للمرة الثانية ادَّعت اللجنة الحكومية التي تمول المشروع، أن السكان المحليين يفضلون بناء ملعب كرة قدم.

وذكر الناقد المعماري لصحيفة «سانداي تايمز» أن فوز تصميم زها يعتبر «صفعة لولي العهد البريطاني وهو في عقر داره في مقاطعة ويلز»، «ورجَّحت الصحيفة أن هذا هو سبب التراجع عن تنفيذ تصميم زها لدار الأوبرا في مقاطعة ويلز. ومعروف أن الأمير تشارلز الذي يحمل لقب «أمير مقاطعة ويلز» يدعو إلى الحفاظ على العمارة الإنكليزية التقليدية».

وأثار حرمان «زها حديد» من فوزها بمشروع دار الأوبرا في مدينة «كارديف» بمقاطعة ويلز احتجاج الأوساط المعمارية الدولية، التي «اعتبرت ذلك موقفاً متحيزاً ضدها، لأنها امرأة عربية مسلمة، وعراقية الجنسية»، واعتبرت الصحافة العالمية موقف سلطات المدينة فضيحة، وقالت صحيفة «إندبندنت» البريطانية عن تصميم زها إنه: «أفضل تصميم لجبهة مائية في أوروبا»، وقال عنه الناقد المعماري لصحيفة «نيويورك تايمز» إنه: «قدم الحل لواحد من أكبر تحديات بناء الصالات الحديثة، وذلك عن طريق إنشاء غرفة غنية بصرياً دون الحاجة إلى المنحوتات والرسوم الجدارية التقليدية».

واعتبر «فرانسيس دوفي» رئيس اتحاد المعماريين البريطانيين حرمان «زها حديد» من فوزها بتصميم دار الأوبرا «معيباً وشائناً».

لقد استغرق الصراع ستة أشهر على تصميم، قال عنه النقاد البريطانيون إنه يشبه «جوهرة مشرقة».

و«من المثير للجدل أن زها حديد لم تكمل أي مشروع في لندن عاصمة البلد الذي حصلت على جنسيته، وأصيب مسار زها العلمي فيها بعدد من الانتكاسات، من أهمها وقوف النزاع السياسي الداخلي حائلاً دون استكمال تصميمها الحديث لدار كارديف في ويلز».

روح التحدي

واجهت المهندسة العربية الموقف الرسمي منها بروح متحدية مرحة، حيث تقول: «إذا لم يسمحوا لي بالبناء على الأرض فسأفعل ذلك فوق السطوح»، وقد حققت ما يشبه ذلك في عام 1996، عندما فازت على 296 مهندساً بمسابقة تصميم جسر يحل محل «جسر لندن» القديم والمشهور والذي يتميز بأن دعاماته مثبتة من طرف واحد، وهي مصنوعة من الزجاج والفولاذ والخرسانة، بحيث تصبح شفافة غير مرئية وسط الجسر الذي ترتفع بمداخله عالياً فوق صف من المقاهي والمكاتب على ضفتي النهر.

والتصميم، هو من طراز فريد يسمى «الجسور السكنية» في قلب لندن بين جسري «واترلو» و«بلاك فرير»، ويحتوي على قاعات مسرح وسينما وفنادق ومطاعم. وهذا المشروع لم يُنفَّذ لحجج مختلفة، مثل اعتبار تصاميم «زها حديد» بنايات عائمة في الهواء غير قابلة للتنفيذ.

وتعلق «زها» على هذه الشكوك بمرح وسخرية، معلنة عن اعتقادها بأن البنايات يمكن أن تعوم، ثم تستدرك قائلة: «أعرف أنها لا تعوم، لكنني أكاد أؤمن بذلك، باستثناء، عندما ألتقي بمهندسيَّ طبعاً»!

أول امرأة تبني متحفاً في أميركا

أعقب فوز «زها» بجسر لندن «فوزها على 79 مهندساً عالمياً بمسابقة لتصميم بناية متحف «الفنون الحديثة» في ولاية «سنسناتي» الأميركية، واعتُبر فوز «زها حديد» بتصميم البناية التي تكلفت 25 مليون دولار، اختراقاً لحاجز الجنس، فهذه أول مرة، وفق قول صحيفة «إنترناشينال هيرالد تربيون» تبني امرأة متحفاً في الولايات المتحدة».

واعتبر النقاد تصميمها لمتحف الفنون عملاً فنياً في حد ذاته، وذهب مدير المتحف «تشارلز دسميرس» إلى حد القول: «زها حديد مُعترف بها عالمياً، باعتبارها واحدة من تلك المواهب الخاصة التي تستطيع أن تُعيد تشكيل العالم، أو على الأقل تعيد تشكيل طريقة رؤيتنا له».

«وأحدث إعلان الأميركيين عن فوز زها صدمة في الأوساط المعمارية البريطانية التي اعترفت بمرارة «أن ما تخسره كارديف،

تربعه سنسناتي»، جاء ذلك في تقرير مطول ومنفصل في صحيفة «غارديان» هاجمت فيه بعنف أوساط رجال الأعمال والمسؤولين البريطانيين على حد سواء».

متحف اورد غوبغود بالدنمارك

في عام 2001، شاركت زها بمسابقة معمارية دولية نظمتها وزارة الثقافة الدانمركية لتوسيع «متحف أورد غوبغود» بالقرب من العاصمة كوبنهاغن، ونالت زها حديد في تلك المسابقة المرتبة الأولى.

ويتميز هذا المتحف بمجموعته الفنية الخاصة والنادرة بأعمال الفنانين الانطباعيين الفرنسيين والدنماركيين (القرنان التاسع عشر والعشرون)، حيث تم وضع حجر الأساس لتوسعته طبقاً لتصاميم زها حديد في 6 أكتوبر 2003، ليصبح المبنى الذي اكتمل في عام 2005، أول منشأة معمارية عالمية مثيرة للجدل على الأرض الاسكندنافية.

الفوز بجائزة بريتزكر العالمية في العمارة

في عام 2004، فازت «زها حديد» بجائزة «بريتزكر للعمارة»، والتي شارك فيها أكثر من مائتي شركة عمارة دولية في مسابقة لتصميم مصنع إنتاجي لشركة (BMW) للسيارات في مدينة (لايبزج) الألمانية، وهو مصنع تعترف الشركة نفسها أنه تحفة فنية تم تصميمه على فكرة القلب النابض، أو الحركة الدائبة لخط إنتاجي وسط تبادل مفتوح للأفكار والمعلومات في مناخ متجدد ضمن إطار تصميم معماري أخاذ لا مثيل له.

وهنا لا بد من الإشارة إلى أن جائزة «بريتزكر» هي جائزة دولية تمنح لأفضل معماري على المستوى العالمي، تختاره هيئة محلفين محايدة من الخبراء، والتعريف الدولي السائد لهذه الجائزة التي تمنحها عائلة بريتزكر التي تمتلك سلسلة فنادق حياة، هو أنها أعلى تقدير دولي في العمارة والمقابل لجائزة نوبل الدولية، لأن نوبل تمنح في العديد من المجالات، ولكنها لا تمنح في مجال العمارة.



مبنى بي أم دبليو في لايبزغ ألمانيا

وزها حديد هي حاملة لقب «بريتزكر» في الوقت الحاضر، لأنها فازت بالجائزة في الترشيح الأخير لها الذي جرى في عام 2004، في احتفال جرى في مدينة «بيترزبرج» الروسية، وكان الفوز ساحقاً وفقاً لتقدير هيئة المحلفين، التي قالت عن زها حديد إنها:

«معمارية فذة تدفع آفاق العمارة والتصميم إلى أبعاد غير معهودة، وإنها ذات خيال وهاج ينطلق في أبعاد رباعية مجسمة وعميقة تجمع بين الخيال والابتكار والعملية في آن واحد».

وبهذا اللقب تكون زها حديد قد سجلت ثلاثة أرقام قياسية في خطوة واحدة، فهي:

– أول امرأة في العالم تحقق هذا الإنجاز الذي كان مقتصراً على الرجال فقط.

– أصغر من حقق هذا اللقب في تاريخ الجائزة البالغ 26 عاماً.

– أول امرأة عربية تحوز هذا الشرف في المنطقة العربية.

انتصارات جديدة في بريطانيا

كان عام 2005، عاماً مثيراً في نشاط «زها حديد»، حيث أعلن «عن فوزها بمسابقة تنفيذ مبنى هيئة العمارة البريطانية

في جنوب شرقي لندن، أي إنها تنفذ المبنى الذي يتميز بأنه يُعبِّر عن روح العمارة البريطانية في القرن الحادي والعشرين، وكان الفوز بترشيح لجنة فنية تشمل العديد من الخبراء ومديري المعارض الفنية والمتاحف في لندن ونيويورك».

وعن هذا المشروع تحدث رئيس الهيئة «روان مور» قائلاً: «إن زها حديد فازت لأنها صممت مبنى لا تُخطئه العين، سوف يكون من معالم لندن، وعملي في الوقت نفسه، يوفر لنا المساحات التي نريدها، والهدوء الذي ننشده، والانفراد الذي نريده في منطقة مليئة بالمباني الشاهقة».

وفي شهر نوفمبر من عام 2009 أنجزت زها متحف الفن الحديث للقرن الواحد والعشرين «ماكسي» في العاصمة الإيطالية بعد أن حولت ثكنة عسكرية قديمة إلى متحف شبه خيالي كأنه سفينة فضائية ستخزن فيها روائع الأعمال الفنية على مساحة تمتد إلى 27 ألف متر مربع.

وميزة هذا الحدث أنه سمح للزائر بالتركيز على الإبداع الرائع لزها حديد من الناحية المعمارية، واستطاعت زها، بخبرتها الأوروبية والعالمية، أن تنقل روما إلى فضاء آخر، حيث لم تكن الحداثة بمعناها المعاصر من سماتها الرئيسية.

كما تم اختيار «زها حديد» أيضاً، لتنفيذ مشروع مركز السباحة والألعاب المائية في أولمبياد 2012، الذي تنافست لندن على استضافته، وهو المشروع الذي استماتت كل شركات هندسة العمارة البريطانية للفوز به لمجرد «البرستيج» العالمي الذي تبحث عنه هذه الشركات.

لقد حققت «زها حديد» لنفسها موقعاً متميزاً في العمارة العالمية برؤيتها الاجتماعية لعلاقة العمارة بالناس، تفاعلت معها الأجيال الجديدة من المعماريين حول العالم لأنها بقيت رغم انهيار مدارس الحداثة المعمارية، ونكسة الأفكار الإنسانية للقرن العشرين، تمثل تطوراً لقيم معمارية تجمع بين الإيمان المتحمس بالتكنولوجيا والتغيير الاجتماعي.

ورفعت المهندسة العربية راية الأمل في مواجهة التصورات السائدة حول موت فن العمارة، وعارضت الأفكار المتعارضة مع تكنولوجيا القرن العشرين، وانتقدت الخوف من سرعة الحياة العصرية، وخشية التغير الدائم في أساليب العيش، وعلى النقيض من ذلك اعتبرت كل هذه فرصاً لتحقيق ما تسميها «البهجة التي أوجدتها التكنولوجيا الحديثة».

وتحتل أعمال «زها حديد» أغلفة المجلات المعمارية الدولية المتنوعة والمتباينة في مصادر نشرها وتوزيعها، وغير المعمارية التي ارتأى محرروها أن يكون حضور عمارة «زها حديد» ضمن مواضيعها أمراً مناسباً.

وتحولت البنايات التي شيدتها زها إلى معالم سياحية معمارية، وأصبحت هذه المهندسة العربية العراقية ذات المزاج البركاني التي تمزج الثلج بالنار، وفق تعبير صحيفة «نيويورك تايمز» الأميركية «أحد أكثر الأشخاص نفوذاً في العالم المنيع للعمارة العالمية».

ومن مشاريع (زها حديد) المهمة التي تم افتتاحها في عام (2010)، مجمع محاكم في مدريد، يتكون من 118 محكمة بكامل مرافقها. وهذا المشروع يتكون من سبعة طوابق فوق الأرض وثلاثة تحت الأرض، وهو على شكل دائري وفي داخلة ساحة عامة صممت بحيث تستغل أشعة الشمس بالكامل، وتتوفر في هذا المبنى: المقاهي والمطاعم والبنوك والمكتبات بالإضافة إلى مرافق عامة أخرى.

وستقوم زها حديد بتصميم العديد من المشاريع في وطنها الأم خلال الأعوام القادمة 2013 و2014، مثل البنك المركزي، ومبنى البرلمان العراقي وجامعة ميسان..

أخيراً، إن الشهادات المختلفة العربية منها أم الأجنبية والجوائز التي نالتها المعمارية زها حديد، لها أهمية خاصة، لأن إحدى نسائنا العربيات قد حظيت بمثل هذا التكريم والتقدير العاليين، وهذا له دلالاته الرمزية أيضاً، لما يمكن أن تحرزه وتحققه المرأة العربية المتعلمة والمثقفة.

إعلان القاهرة
حول المحافظة على التراث الثقافي

الصادر في (19 ربيع أول 1434هـ الموافق 31 كانون الثاني / يناير 2013م)

بسم الله الرحمن الرحيم

إن عالمنا الإسلامي زاخر بكنوز رائعة من الحصاد المادي للحضارة الإنسانية منها ما يعود إلى العصر الإسلامي وأخرى تعود إلى حضارات الأمم السابقة، والحفاظ على هذا التراث ومشاهدته أمر مشروع ومحمود ولا يمنعه الدين بل شجع عليه.

يأتي انعقاد هذه الندوة الدولية في وقت شديد الأهمية، وخاصة بعد المتغيرات السياسية والتحولات الاجتماعية التي تتفاعل فيها الأبعاد المحلية والإقليمية والدولية ولا سيما بعد اندلاع عدة ثورات بالمنطقة العربية. فقد أعقب هذه الثورات أحداث سلبية أضرت كثيراً بالآثار والتراث الحضاري في بعض أقطار العالم الإسلامي، حيث زادت موجات السرقة والنهب للآثار والتراث الحضاري، وتعرضت المواقع الأثرية للاعتداءات كما يحدث في سوريا، ومن قبل ذلك في العراق وأفغانستان، كما تزايد في الآونة الأخيرة العبث الإسرائيلي بالموروثات الأثرية في الأراضي المحتلة، وأعمال التهويد والاستيطان التي تشكل الخطر الأكبر على الهوية التاريخية للقدس الشريف.

كما ظهرت في الآونة الأخيرة آراء شاذة تدعو إلى هدم الآثار على الرغم من أن صحابة رسول الله قد فتحوا هذه الأمصار ولم يتعرضوا لهذه الموجودات كونها عبرة وموعظة حض الإسلام أتباعه على الأخذ بها.

وإذ يساورنا بالغ القلق تجاه الوضع الخطير جاءت فكرة الدعوة لهذه الندوة في اجتماع عقد في نوفمبر الماضي بين معالي الأمين العام لمنظمة التعاون الإسلامية أكمل الدين إحسان أغلو ومعالي وزير الدولة لشئون الآثار أ.د محمد أبراهيم و أ.د خالد أرن المدير العام لمركز الأبحاث للتاريخ والفنون والثقافة الإسلامية، وتتضمن دعوة علماء العالم الإسلامي والمتخصصين في التراث للتباحث حول المخاطر التي يتعرض لها التراث في عالمنا الإسلامي واتخاذ التدابير لمواجهة ذلك وإصدار إعلان القاهرة بهذا الخصوص.

وفي يوم الخميس الموافق 19 ربيع أول 1434هـ/31 يناير (كانون الثاني) 2013م عقدت الندوة بالقاهرة تحت عنوان (أهمية التراث الثقافي والمحافظة عليه: الرؤية الإسلامية للتراث الحضاري) نظمتها وزارة الدولة لشؤون الآثار في جمهورية مصر العربية، ومنظمة التعاون الإسلامي، ومركز الأبحاث للتاريخ والفنون والثقافة الإسلامية (إرسيكا) بإستانبول.

وقد شرف الندوة العديد من علماء العالم الإسلامي ومتخصصيه في التراث، منهم على سبيل المثال لا الحصر الأستاذ دكتور أكمل الدين إحسان أغلو الأمين العام لمنظمة التعاون الإسلامي، وفضيلة الأستاذ دكتور أحمد الطيب شيخ الأزهر الشريف، والأستاذ دكتور محمد إبراهيم علي: وزير الدولة لشئون الآثار، والأستاذ دكتور طلعت عفيفي وزير الأوقاف المصرية، والأستاذ دكتور محمد سليم العوا مستشار رئيس جمهورية مصر العربية، والأستاذ دكتور خالد أرن مدير مركز الأبحاث للتاريخ والفنون والثقافة الإسلامية بإسطنبول،

والدكتور مهندس بديع العابد: رئيس الجمعية الأردنية لتاريخ العلوم- الأردن، والأستاذ دكتور محمد الكحلاوي أمين عام اتحاد الآثاريين العرب، وآخرون.

تناولت أعمال الندوة الأذى والدمار الذي لحق بموجودات التراث الحضاري الإسلامي وما قبله، في السنوات الأخيرة في مصر وتونس وليبيا وخلال الحرب الجارية في سوريا ومالي، وفي وقت سابق في البوسنة والهرسك، وكوسوفو، وأفغانستان والعراق، والأخطر من ذلك ما يحدث على مدى عقود من قِبل إسرائيل في الأراضي المحتلة.

وبناءً على الدراسات والملاحظات حول وضع التراث في عالمنا وخارجه، ومراعاةً للجهود المبذولة على الصعيدين الوطني والدولي لحمايته، أقر المجتمعون في الندوة إعلان القاهرة والذى بموجبه نلفت انتباه بلدان العالم الإسلامي وقادته وأصحاب القرار فيه، والمنظمات الدولية والإقليمية، والمنظمات غير الحكومية، وصناع الرأي، ووسائل الإعلام، وجميع المواطنين الى ما يلي:

• التراث هو نتاج تجارب الإنسان ورغباته وأحاسيسه عبر العصور وتنتقل من السلف إلى الخلف، وهو البصمة المميزة لتلك الحضارات وشخصيتها. ورغم أن التراث هو نتاج تاريخ حضارة أمة بعينها في وقت ما، وهو الإطار المرجعي الرئيسي لمعرفة الشعوب والثقافات، إلا أنه يظل جزءً من تراث البشرية جمعاء .

• إن المواقع المبنية والمعالم الأثرية والأعمال الفكرية والفنية بجميع أشكالها وما تضمه من منتجات مكتوبة وبصرية، وأخرى ملموسة وشفوية وسمعية، وكذلك القيم الاجتماعية والتقاليد الثقافية، هي جميعًا جزءٌ من التراث الثقافي ومعظمها لا يتجدد. والتراث العمراني والمعماري إنما يحتضن جميع هذه الأشكال من المنتجات الثقافية الملموسة وغير الملموسة، فهو المركز الذي تُصانُ فيه الحضارة وتُطوَّرُ على نحوٍ مستمرٍ. فالمحافظة لا تقتصر على الاستمرارية المادية للمباني فحسب، بل ينبغي أن تضمن أيضاً استمرارية جوانب الثقافة غير المادية، بما في ذلك ثقافة المحافظة على التراث.

• توصى الندوة بضرورة الالتزام والمحافظة على التراث الثقافي طبقًا للمبادئ والسياسات المقررة في المواثيق والإعلانات الدولية والإسلامية المعمول بها، وبخاصة اتفاقية لاهاي لعام 1954م بشأن حماية الممتلكات الثقافية في حالة نزاع مسلح، واتفاقية عام 1970م بشأن التدابير الواجب اتخاذها لحظر ومنع استيراد وتصدير ونقل ملكية الممتلكات الثقافية بطرق غير مشروعة، كذلك الميثاق الدولي لحفظ الآثار والمواقع وترميمها والذي يشار إليه عادة باسم«ميثاق البندقية 1964م»، وإعلان الرياض الصادر عن المؤتمر الدولي الأول حول التراث العمراني في البلدان الإسلامية الذي عُقد في الرياض بالمملكة العربية السعودية خلال الفترة من 23 إلى 28 أيار/مايو 2010م.

• تؤكد الندوة أن أماكن العبادة والمواقع والمعالم الأثرية وموجودات التراث الثقافي لا يمكن إيذائها أو مهاجمتها أو استخدامها بأي شكل من الأشكال لتعارضه مع المبادئ الإسلامية. فجميع الدول والسلطات مطالبة باتخاذ التدابير لوقف أي اعتداء أو تدمير يطال التراث أيًّا كان انتماؤه وموقعه.

• توصي الندوة بأن يكون المحافظة على التراث الثقافي جزءاً من سياسات التنمية المستدامة والسياسات التربوية. وتدعو الندوة جميع الدول والسلطات لاتخاذ التدابير اللازمة لوقف أي اعتداء أو تدمير يطال التراث الثقافي أيًّا كان انتمائه وموقعه، فرعاية البلدان والمجتمعات لتراثها الثقافي واعتنائها به واحترامها إياه ووعيها بأهميته دليل أيضاً على حضارتها.

• توصى الندوة منظمة التعاون الإسلامي وأجهزتها المختصة (ارسيكا) بإصدار ميثاق للحفاظ على التراث مستنداً للمبادئ الإسلامية التي تتضمن رؤية واضحة للحفاظ عليه والسعي لإقراره من خلال المؤسسات الدولية العاملة في المجال.

ذيبـــان..
المدينة الصامدة بصمود ناسها

أحمـد أبو دلـو

هناك حيث الماضي السحيق، وحيث الحجارة المترامية هنا وهناك، وحيث الأشجار المعمرة من عمر التاريخ المؤابي، حيث الوجوه القاسية الرسامة كل تضاريس المعاناة والتفاصيل التي لم تصلنا بعد، هناك حيث الإنسان المتجذر في حنايا الأرض الخيّرة، وتحت السماء الحارقة، الإنسان المؤابي ذو التاريخ الذي لم نقرأه بعد، التاريخ الذي يجب علينا قراءته وإعادته للأجيال القادمة، لترجع تلك الأرض كما كانت عاصمة المؤابيين، وميشع ملكها، وقاهر أعدائها، وزارع أرضها وحافر آبارها، ميشع الذي علم العالم كيف يكتب التاريخ، وكيف يحارب الأعداء، ميشع الملك الذيباني الأردني، الذي قهر إسرائيل الأمس، فهل يأتي ذات يوم ويهزم إسرائيل اليوم، ومن العاصمة نفسها التي ذاع صيتها بالأمس، ومات اسمها اليوم رغم صوتها المدوي في السماء؟

(عمري ملك إسرائيل، أذل مؤاب أياماً عديدة لأن كيمش كان غاضباً على بلاده وتبعه ابنه الذي قال: «وأنا أيضاً سأذل مؤاب»، قال هذا الكلام إبان حكمي فصببت غضبي عليه وعلى بيته، وأهلكت إسرائيل هلاكاً أبدياً، ملك عمري على جميع أراضي مادبا وعاش فيها كل أيامه، ونصف أيام ولده، أربعين سنة، حتى أعادها كيمش في أيامي، أما أنا فقد بنيت بعل معون -ويرجح انها مدينة معان- وأنشأت فيها خزاناً للمياه، وقد استقر الإسرائيليون في عاروت، عاروت التي بناها ملك إسرائيل لنفسه، أما أنا فقد حاربت المدينة وفتحتها وذبحت جميع من فيها، فكان منظراً مرضياً في عين كيمش وفي عين المؤابيين، كيمش قال لي: اذهب وافتح بلدة نبو وخلصها، فذهبت ليل وحاربتهم حتى الفجر، حتى الظهر دخلت المدينة وذبحت بها سبعة آلاف رجل وولد وامرأة وفتاة، وكرستها لعشتار كيمش، أما ملك إسرائيل فبنى ياهص، وسكن فيها أثناء الحرب إلى أن طرده كيمش من أمامي، فأخذت معي مئتي رجل، كل شيوخ مؤاب، وقدمتهم لفتح ياهص، ففتحتها وضممتها إلى ذيبان).

هذه الأرض كانت وما زالت مثار إعجاب العالم، ولها يرجع عزنا في الماضي والحاضر والمستقبل، ألم تروا كيف رست بتراؤه على مرّ الزمان، وثبتت قلاعه على الفتن؟ إنه حياتنا وعزّنا وأول ما أحسسنا وأدركنا أسرار الحياة في مشارقه، كان لنا الخلود، مثل آثاره، فلتكن آثارنا كآثار من سلف ونسير لبناء الأردن بقلوب ملؤها الإيمان والأمل.

كاتب أردني.

ذيبان، المدينة الصامدة بصمود أهلها وناسها، كانت محطتنا وهدفنا في معرفة التفاصيل والأسرار التي كانت سر خلودها وصمودها، رغم معاناة الأهل وقساوة الظروف التي نعيش رغماً عنها.

ذيبان، القرية، المدينة، الدولة التي حكمت ذات يوم الإسرائيليين وكان صوتها بصوت ملكها الأردني ميشع الذي هزم كل من حاربوه من أعداء المنطقة؛ بمن فيهم عمري، الملك الإسرائيلي الذي دمر البلاد والعباد في منطقة مؤاب، ميشع الذي عمر البلاد واستعاد نهوض الأمة التي سادت ذات يوم المنطقة المؤابية، عبر مسلته الشهيرة التي تقاتلت عليها الدول؟

ديبون، رحبت بنا ذات يوم مشمس وجميل في ربوعها الشاسعة، وعبر سهولها غير المستغلة لضيق الحال والأحوال، ولبعد الرؤيا الحكومية عنها، هناك تعلمنا أبجدية الحياة كيف تكون بالحب المتجذر في النفوس، والمزروع في حبات التراب المروي من العرق والدماء النازفة غصباً من عناء وشقاء من أحبوا هذه الأرض الذين أبوا الرحيل والبيع رغم عيشة الضنك، فتراب الآباء والأجداد مليء بالخير والعطاء فـ«ذيبان» التي تتاخم الصحراء وتصارع الزمن، هناك حيث صراع البقاء والخلود، تشعر حقاً بعظمة هؤلاء الذين بنوا وعمروا وكان المجد والخلود لهم، فمهما كانت القدرة على الوصف والتفسير نبقى عاجزين عن إعطاء الحقيقة التي تمثلت وامتزجت بأرواح هؤلاء العظماء، فـ«ذيبان» التي تغتسل من مياه الموجب والهيدان والواله لتحافظ على نقاء وطهر الآباء والأجداد تعاني الكثير من الإهمال وعدم الاهتمام بهذه المملكة التي كانت ذات يوم حاضرة المؤابين وعاصمتهم الشمالية، والتي دفعت بقيادة «ميشع بن كموشيت» جحافل الغزاة الإسرائيليين وطردتهم من المنطقة لتبقى عاصمة عربية، تزرع الحب والخير في ديارنا المليئة بالعطاء والنماء.

التسمية :

اسمها في التوراة ديبون dipon، وكانت عاصمة مملكة مؤاب، والملك ميشع أعظم ملوكها، ذكراً وشهرة في التاريخ القديم، حيث كان آخر ملوكها وصاحب التاريخ الطويل في المعارك التي حررت الأردن من المحتلين قبل الميلاد.

ولأن مؤاب قبل الانتصار العظيم كانت تعاني من العدوان والاعتداء والتعسف والظلم من آل عمري وخلفائه، ما حدا بالملك ميشع أن يعلن الحرب على إسرائيل ثائراً لعزة بلاده وحمية أوطانه واستقلال أمنه، فكانت الحرب الضروس حيث حطم ميشع جيوش آل عمري فطردهم بعيداً عن بلاده وطهر أوطانه من رجسهم وبلائهم، واسترجع ما كان بأيديهم من البلاد، وخرب ما أنشأوه من تحصينات ودساكر، وهدم ما نصبوه من معابد وهياكل.

« ذيبان » كلمة مؤابيه بمعنى «هزال» أو «أعلال»، والحفريات تقول إنها كانت مأهولة بالسكان منذ حوالي 300 ق. م، وعاصرت كل العصور القديمة، ومؤاب، أخصب بقعة في شرقي الأردن، مؤاب التي يتكرر ذكرها في التوراة، وخاصة في سفر أشعيا وأرميا، بشكل يدل على النزاع والعداوة المريرة بينها وبين إسرائيل، أما عاصمتها ذيبان فقد ورد ذكرها في رسائل تل العمارنة المصرية، حيث ذكرت بين فتوحات رعمسيس الثاني ملك مصر.

الموقع :

تقع على قمة تل مشرف وبالقرب من وادي الموجب من الجهة الشمالية وعلى بعد 64 كم إلى الجنوب من عمان، وهناك تسكن بقايا مدينة ديبون التي تذكرها التوراة بأنها كانت عاصمة الملك ميشع، وكان لها دور عظيم الشأن وكبير في الوقت نفسه.

وديبان المدينة ترتفع عن سطح البحر 726م، ومحاطة بالأودية السحيقة من الغرب والشمال والشرق، إضافة لأسوار منيعة منذ العصر البرونزي المبكر، فموقعها يشكل نقطة مركز لدائرة محيطة من التلال والجبال، بحيث يتعذر على العدو اكتشافها بسهولة كونها محاطة بالجبال من جهة، ولحجب الرؤية من بعيد من جهة أخرى، وفي الوقت نفسه يمكن مراقبة تحركات الأعداء من هذه التلال وأخذ الحذر وإعلام بقية نقاط المراقبة على أفق الدائرة الواسعة.

والموقع يشكل نقطة التقاء عدد من الأودية التي تأتي بالماء من أماكن بعيدة، مما دفعهم إلى إقامة سد على الجهة الشمالية الشرقية للمدينة ما زالت آثاره باقية في بطن الوادي، ويتميز الموقع بإحاطته بالسهول الخصبة حيث شكل لها مورداً زراعياً هاماً، وكذلك قرب الأماكن الوعرة الأمر الذي جعلها معاقل للأغنام ومراعٍ جيدة لها، واشتهرت مؤاب بتربية المواشي لدرجة أنهم كانوا يدفعون جزية مقدارها مائة ألف كبش دخاوة لليهود، مما يعطي تصوراً عن كثرة المواشي ويسر الحال عكس اليوم تماماً، فالمقارنة واضحة بين الأمس واليوم، وأيضاً وجود فاصلين طبيعيين وهما وادي الواله شمالاً والموجب جنوباً، حيث وفر إمكانية التخندق على أطرافها ومنع تقدم أي عدو قبل الوصول الى ديبان العاصمة.

التاريخ :

ديبان اليوم و(ديبون) الأمس التي كانت عاصمة مملكة المؤابيين، كانت محاطة بالأودية السحيقة من الغرب والشمال الشرقي، إضافه لأسوار منيعة منذ العصر البرونزي المبكر، فالموقع الاستراتيجي وخصوبة التربة وتوفر المراعي والمياه والأمن والحماية جعلت من ديبان عاصمة مثالية للمؤابيين، ولهذا كانت بمثابة المقصلة لكل من يحاول الاقتراب أو تدنيس ذاك التراب العريق.

وديبان، عاصمة العالم المفقود، أشارت المصادر أنها مدينة مؤابية منذ القرن الثالث عشر قبل الميلاد، وكان ملك



منطقة الوالة

الأموريين شيحون قد انتزعها واستولى عليها (سفر العدد 21 -30)، ولما وصل الإسرائيليون قادمين من مصر اصطدموا بجيش شيحون وهزموه، وسقطت ديبان في قبضتهم، وتدّعي الرواية التوراتية أن موسى أعطى سبط بني راوبين (حشبون/ أي حسبان بكل مدنها التي في السهل وديبون) ثم سكنها بعد ذلك سبط جاد وحررها عجلون ملك مؤاب وسيطر عليها، واستولى عليها عمري ملك إسرائيل بعد سنة 887قبل الميلاد، وأجبرها على دفع الجزية، ولما توفي آحاب ملك إسرائيل ثار الملك ميشع أعظم ملوك مؤاب وطرد الغزاة منها.

وحل بعد الأموريين المؤابيون، وأسسوا لهم مملكة شمالي آدوم بين «الموجب» و«الحسا»، وبلاد مؤاب عبارة عن هضبة مرتفعة صالحة للزراعة وتربية المواشي ومن مدنها القديمة «قير حارسة» وتقوم عليها اليوم الكرك ويرجح أنها كانت عاصمتهم.

وقام المؤابيون بمحاربة اليهود بقيادة ملكهم «عجلون» وضربوا عليهم الجزية، ونقلوا عاصمتهم الى أريحا، وفي منتصف القرن التاسع قبل الميلاد قام في مؤاب ملك عظيم يدعى «ميشع» الذي لم يكتفِ بالامتناع عن دفع الجزية لإسرائيل، بل وسع حدوده حتى وصل «معون» أي معان اليوم،

وخلد أعماله وحروبه مع اليهود الذين ضربهم ضربة قاصمة من خلال حجر ذيبان أو مسلة ميشع.

وهناك، فوق جزء مغمور مطمور من مدينة ميشع، تقوم ذيبان اليوم، ذلك الملك الأردني الذي طرد الغزاة الإسرائيليين وفك بلاده من ربطة الجزية السنوية، وأوقع بأعدائه الخسائر المادية والبشرية وحررّ بلاده من السيطرة الأجنبية كلها، ووسّع حدود مملكته وأضاف المدن وأشادها، ورمّم الحصون والمباني وأنشأ المعاقل ونقاط المراقبة.

ومملكة مؤاب، عاصمتها ذيبان، كانت من ألد أعداء مملكتي إسرائيل ويهوذا، مما جعل تاريخ مؤاب في التوراة خاضعاً للتحريف الحاقد، وناقلاً لوجهة النظر العبرانيه، ولعب المؤابيون، الذين أحبوا هذه الأرض ودافعوا عنها بكل إخلاص، دوراً كبيراً في تاريخ الأردن، ووصلت أخبارهم إلينا من خلال التوراة ومسلة ميشع السجل الوحيد لتاريخ المملكة.

وازدهرت مؤاب من منتصف القرن الثالث عشر إلى منتصف القرن التاسع قبل الميلاد، وبلغت أوج مجدها في العصر الحديدي الأول. والمؤابيون من الموجات السامية المتعددة التي خرجت من الجزيرة العربية، واشتهرت مؤاب بخصب أراضيها وخيراتها ووفرة كرومها وكثرة المواشي، وذكر في التوراة غنى وازدهار وتعدد خيراتها من المواشي والبساتين ومعاصر الخمر الشهيرة، ولهذا لقب ميشع، ملك مؤاب، بصاحب مواشي.

وفي العصر الحديدي الثاني، دب الانحطاط في مؤاب بسبب مجيء سنحاريب الذي احتل المدن الفينيقية على الساحل، وأرسلت إليه ممالك عمون وآدوم ومؤاب رسلاً تعلن خضوعها له.

وفي القرن السادس قبل الميلاد جاء «نبوخذ نصر» غازياً، وحارب عمون ومؤاب، وفي القرن الرابع قبل الميلاد امتلك العرب الأنباط مؤاب، حيث قل عدد السكان، بعد أن كانت عامرة مزدهرة، وعاد أهلها إلى حياتهم الأولى حياة التنقل والبداوة، وامتدت مملكة مؤاب من نهر الموجب الى نهر الحسا، ومن مادبا إلى الكرك، وفي القرن الرابع الميلادي ذكرها أوسابيوس في كتابه «أونومستيكون» قائلاً إنها بلدة كبيرة على مقربة من الأرنون (الموجب).

فذيبان كانت مأهولة من بداية العصر البرونزي القديم، ثم تلاه فراغ ثقافي طويل؛ اذ انعدم أي أثر مادي يعود إلى العصر البرونزي المتوسط والجديد، ومن ثم عادت إليها الحياة في العصر الحديدي الأول والثاني «العصر المؤابي»، وهجرت من جديد في زمن الفرس واليونان.

وبعد ذلك سكنها الأنباط منذ فجر المسيحية واحتلها العرب، فترك فيها الأمويون والأيوبيون والمماليك بقايا من حضارتهم، وهُجرت للمرة الأخيرة إلى أن احتل سكانها الحاليون التل الجنوبي، محافظين على اسم مدينتهم القديم، ومستغلين تربتها الخصبة، وأكثر سكانها من الموجات العربية السامية القادمة من الجزيرة العربية، وخضعت كغيرها للحكم العثماني الذي نكل بالسكان، مما دفع عشائر المنطقة إلى مهاجمة الحامية التركية في ذيبان والانضمام إلى الثورة العربية، ويُذكر أنها كانت من مراكز توزيع البريد البري بين الكرك ودمشق (الربة– قاطع الموجب– ذيبان).

وكانت شرقي الأردن تتصل مع مصر بالطريق التي تمر في العقبة، فبلاد آدوم، ومؤاب، مارة بـ(ذيبان) وحسبان وعمان وبابيش، وجلعاد وتل أبو خرز- دمشق.

زارها العديد من الرحالة والباحثين ووصفوها، فذكرها الحموي في معجمه (البلدان) ذيبان بكسر أوله، وسكون ثانيه، بلفظ القبيلة؛ بلد قاطع الأردن مما يلي البلقاء. وزارها الرحالة «تريسترام»ووصفها: «وتركنا حاجب الوادي على غير رجعة منا بترك التمتع بمناظر الطبيعة والطيور حيث صممنا على تتبع مجراه في يوم مقبل».

ويتابع: «تحركنا إلى الشمال من مخيمنا عبر سهل مستوي، حيث انتهينا بعد نصف ساعة إلى ذيبان وهي ديبون القديمة»، ويقول: لقد وجدنا مؤاب إطلالة مهدمة خالية من الملامح ولا تزيد عن كونها كومة من الحجارة كأيّ كومة مؤابية، لقد تم تحقيق النبؤة فوق سهوله التي تخلو من الحياة، فقد ورد في «سفر جرمي» (18/17) ما يلي :

أيتها الابنة التي تقطن ديبون، تعالي وانزلي من عظمتك ومجدك العالي، واجلسي في العطش، ذلك أن مدمر مؤاب سيأتي إليك، وسوف يخرب جميع قلاعك وحصونك (مواقعك الحصينة). ومن الملفت للنظر، أيضاً، ذلك التحذير الموجه إلى Aroer في النص الذي يلي ذيبان، فعندما نقف ونطل إلى الأسفل، إلى الممر الذي يتحكم به هذا الموقع أي Aroer تحكماً كاملاً : يا سكان Aroer قفوا بمحاذاة الطريق وتجسسوا، أسأله: أين المفر، وأسألها: أين الهروب، وأسألهم: ماذا فعلنا؟

ويصف «تريسترام» ذيبان بقوله: إنها تشبه كريشيام، ومدن مؤاب الأخرى، وتتميز في أنها مدينة توأم تمتد على تلتين متجاورتين، حيث لا تقتصر الأطلال على قممها، بل وتغطي السفوح حتى بطن الوادي، وجميعها محاطة بحائط عام واحد، وبالقرب من قدميّ التلّين يسير وادٍ صغير نحو الغرب، حيث عثرنا فيه على أحواض مائية ما تزال تحتفظ بالماء الذي تجمع فيها من جراء المطر الأخير، وعند نهاية السهول من الجهة الغربية يتوقف السهل، وتبدأ المنطقة بالتضرس والتموج.

حجر ذيبان أو مسلة ميشع :

حجر أسود طوله 92سم وعرضه 57سم، يعود تاريخه إلى سنة 835 قبل الميلاد، وذكر ميشع في هذا السجل التاريخي الهام أنّ والده قد ملك على مؤاب ثلاثين عاماً، ولما خلف هو أبيه بنى المكان المقدس تلال كاموس في الكرفة؛ وهو مكان



مسلة ميشع

عال، اعترافاً منه وحمداً بأن نصره على أعدائه وخلص بلاده من شرهم وجعله ينتقم من جميع الذين كانوا يبغضونه، ذاكراً مضايقة عمري لشعب مؤاب أياماً عديدة، وقد عزا ميشع هذا إلى غضب الإله كاموش على شعب مؤاب، تماماً كما كان يعتقد أنبياء اليهود بأن كل اضطهاد ينالهم وكل دولة حكمتهم كان راجعاً إلى غضب يهوه آله إسرائيل عليهم.

ويقول ميشع إنّ ابن عمري قد هدد بمضايقة مؤاب، ولذا فقد انتقم منه ميشع ومن آل بيته وهلكت إسرائيل هلاكاً

أبدياً، وذكر كذلك الأربعين عاماً التي قضاها شعب مؤاب يقاسي من اضطهاد وعسف أيام حكم عمري، ونصف أيام حكم ابنه، وإنّ كاموش قد نصره أخيراً عليه، وطهر أرض مادبا من شرهم وظلمهم.

وتشير الكاتبة حياة الحويك في منجزها الرائع «الأردن علامات فارقة»، إلى أن هذا الحجر اكتشف في ذيبان عام 1867م، واشتراه القنصل الفرنسي في القدس وحمله إلى متحف اللوفر.

وهو وثيقة تاريخية دقيقة يبدأها ميشع بتقديم نفسه بفخر (أنا ميشع ملك مؤاب الذيباني) لينتقل إلى تعداد إنجازاته العسكرية والمدنية، مدينة تلو الأخرى بنفسٍ ملحميّ تدخل فيه الالهة طرفاً في الصراع، وإذا الانتصار هو انتصار كموش إله مؤاب، على يهوه إله إسرائيل، وإذا الأسرى تضحى لعشتر كموش آلهة الحب والجمال والخصب، لكنها ملحمية لا تتناسى الأرض، بل تتم من أجلها، ومن أجل كموش ومؤاب.

ويذكر لويس مخلوف في كتابه «الأردن تاريخ وحضارة» أن أول من شاهد المسلة وحاول اقتناءها هو القس كلان الذي تردّد على المنطقة، وأثناء بحثه عن الفلوس لهذا الغرض انتشر طبع هذه المسلة، وجاء القنصل الفرنسي في القدس «كانو» لشراء المسلة واقتنائها، ساوم الأهالي ولم يتفقوا على حصة كل منهم، وكان تفكيرهم أن فيه كنز من الذهب، وعمدوا إلى حرقه، وانكسر إلى عدة قطع، عندها باعت كل عشيرة قسماً منه للقنصل الفرنسي، فاشتراه وأرسله لباريس ليرمم ويوضع في متحف اللوفر حيث هو الآن، وكان «كانو» ذكياً حيث حفظ بواسطة الورق المضغوط نص الكتابه التي ضاعت من جراء تحطيم الحجر وتفتته، والعالم هذا هو أول من حلّ رموز هذه المسلة وترجمها، وكان نصيب ذيبان من الحجر البازلت الأسود علية 34 سطراً بالخط المؤابي القديم وهو نوع من الخط الفنيقي القديم، وبقى هذا النصب في ذيبان حتى سنه 1868 ميلادي.

وعن اكتشاف حجر ذيبان، أشار المرحوم رفيق الدجاني، أنه في سنة 1868 جاء قنصل فرنسا العام في القدس الكونت كليمات غانو إلى ذيبان، وكان غانو من هواة الآثار، وشاهد الحجر في موضعه، فساوم أهل ذيبان على شرائه، فلم يتفقوا على حصة كل منهم، أخيراً عمدوا إلى جمع الحطب ووضعوه حول النصب وأوقدوا النار حوله، حتى اشتدت وحمى الحجر، ثم جاؤا بالماء البارد فصبوه فوق الحجر وانكسر إلى عدة قطع، عندها باعت كل عشيرة قسماً من هذا الحجر إلى القنصل، حيث اشتراه وأرسله إلى باريس ليرمم ويوضع في متحف اللوفر حيث هو الآن. وكان غانو ذكياً، فحين رأى اختلاف العشائر حول بيع الحجر عمد إلى رسمه، وأخذ قالباً عن كتابته وذلك بواسطة الورق المضغوط، وبه حفظ لنا نص الكتابة التي ضاعت من جراء تحطيم الحجر وتفتته.

فقصة انتصار ميشع على إسرائيل التي سجلها على الحجر الأسود مغايرة لوجهة النظر الإسرائيلية في التوراة، وقد اشتهر المؤابيون بأنهم أشداء، وكانوا في حرب متواصلة مع جيرانهم العمونيين والأدوميين والعموريين والإسرائيليين، وتابع ميشع تسجيل انتصاره على إسرائيل فقال :

«وكان هذا الانتصار سنة 840ق.م»، لذا فقد أراد الملك ميشع ملك مؤاب تخليد هذه الذكرى العظيمة بإقامة نصب حجري سجل عليه أعماله المجيدة وانتصاراته على أعدائه، وإصلاحاته العمرانية التي أقامها من إعمار المدن الخربة واستيلائه على مدن الأعداء وهدمه معابدهم وهياكلهم، وأقام هذا النصب في ذيبان قرب المعبد العظيم للاله كاموش، إله مؤاب ومعبودها الرئيسي، وكان لميشع بالقرب منه قصره الفخم، وظهرت آثار القصر في حفريات الدكتور مورتن الأميركي سنة 1965م، وعثر سنة 1955م على مبخرة من الفخار كبيرة الحجم بها فتحتان لمرور الدخان منها وعليها نماذج لحيّات وحمام؛ دلالة على التضحية والتقديس، وهذه

المبخرة يعتقد أنها من آثار ذلك المعبد، وهي الآن في متحف عمان.

ويقول ميشع إنه قد بنى (بعل معيون) وأنشأ البركة وأنشأ كرياتين وإنه بنى الكرفة وبنى سور الغابة وسور التل وبوابتها وأبراجها ومقر الملك، والكرفة هي من أسماء الكرك القديمة، وقد حفر ميشع القناة إلى الكرفة، وسخّر أسرى إسرائيليين في حفرها، وأعاد ميشع بناء (عروعير) عراعر اليوم وهي على بعد أميال من جنوب ذيبان.

طرق وآبار وغنائم

يقول ميشع إنه شق الطريق الرئيسية في وادي أرنون (نهر الموجب) وعمّر الطريق الرئيسية (the kings high way) وهي الطريق السلطاني التي استعملها أهالي العصور البرونزيه منذ 2200 سنة قبل الميلاد، وهي الطريق الحالية ذاتها بين عمان– مادبا– الكرك– العقبة، وهذه كانت من أهم طرق القوافل الرئيسية.

أما الآبار، فقد أمر ميشع جميع السكان بحفر آبار في منازلهم وخاصة في مدينة الكرفة، لأن المياه من أهم مستلزمات الدفاع أثناء الحصار الطويل، وخاصة عندما تكون المدن بعيدة عن مصادر المياه من ينابيع وجداول وأنهار.

واستولى ميشع على عطاروت وذبح سكانها وجعل أرضها مرعى للإله كاموش ومؤاب وغنم هيكل دوداه وجره على الأرض أمام كاموش في مدينة كريوث و(كريوث هي من أسماء ذيبان القديمة)، وجاء ميشع برجال قبائل شارم ومخرات وأنزلهم فيها، وحاصر مدينة نبو nabo من الفجر حتى الظهر حيث سقطت واستولى عليها وذبح جميع سكانها وكان عددهم سبعة آلاف نسمة؛ لأن ميشع كان قد نذر ذلك للإله عشتار كموش وهو أحد أسماء آلهة مؤاب، وغنم أواني معبدها ووضعها في معبده أمام كموش.

وزحف ميشع ورجاله واستولى على (ياحص) بعد أن استولى على بيت معيون وبيت دبلاتين ومادبا التي خربتها الحروب وسكن فيها رئيس الرعاه وقبيلة خرنان بن ديدان مع مواشيهم، ويذكر ميشع بأنه استولى على مئة مدينة كانت بيد الأعداء وضمها إلى أراضي ديبون (ذيبان) تحت حكمه.

وما بين سنه 1951 إلى سنه 1955 عثر على قبور في سفح الجبل المواجه لتل ذيبان من الجهة الشرقية، وكان أهمها قبر في كهف منحوت في الصخر عثر فيه على تابوت من الفخار وعليه غطاء من الفخار ورسم على وجهه صورة وجه إنسان بصورة بدائية، ولم يعثر فيه على نقوش تدل على صاحب القبر، ولكن تاريخ القبر قد أرخ بالنسبة للفخار الذي عثر بداخل التابوت وحواليه بالفترة التي عاش فيها الملك ميشع، ولم يعثر على تابوت في سواه، لهذا فمن المرجح أن يكون هذا التابوت لأعظم رجل في ذيبان وقد يكون الملك ميشع.

الحضريات ودلالاتها :

جاءت البعثة الأميركية للآثار في القدس، وكشفت عن بقايا خمسة أسوار أقدمها سور مؤابيّ، ويعتقد أن الباني له الملك ميشع، ودل على ازدهار المنطقة في القرن السادس ق.م، اذ كثرت المدن والقلاع والطرق المعبّدة، واكتشفت البعثة فخار مؤاب الذي يمتاز بأشكال الحيوانات المنقوشة عليه وبلونه الأحمر القاني.

وتدل الحفريات بالمنطقة أنها كانت مأهولة بالسكان أوائل العصر البرونزي (حوالي 3000 ق.م) ومع الزمن لم يبق من المدينة القديمة إلا بقايا بسيطة، وعلى وجه التل تظهر آثار العصر العربي والبيزنطي، وتحت السطح تظهر بقايا المدينتين الرومانية والنبطية، وتشير بعض الدلائل على أن الموقع كان مأهولاً في العصر الحديدي.



طواحين الهيدان - منطقة ذيبان / تصوير حاكم عقرباوي

وكتب عنها شوماشر ونلسون جلوك سنة 1934، ووليم ريد وهاموند، وكشفت الحفريات عن أبينة متردمة وشوارع وجدران عائدة للعصور السابقة، ولكنها غير واضحة المعالم ولم يُعرف العصر الذي تعود إليه، ويبرز من الجانب الشرقي للتل بقايا سور المدينة القديمة، ولم يعرف لأي عصر يعود، ويبدو أن البناء متناسق رغم كبر الحجارة، وقائم على ارتفاع كبير مع أن الحفريات لم تصل لأساسات السور، وبمنتصف مدارة السور من الناحية العليا هناك فجوتان واسعتان تنحدر قصبتاهما إلى عمق أحد عشر متراً، ويعتبر الجدار أضخم ما أنشئ في الأردن قديماً من أصناف الجدران التي بنيت أسواراً للمدن.

وللشرق من التل كشفت الحفريات عن مدافن منحوتة في الصخر عائدة للعصر الحديدي الأخير خلال القرن السابع قبل الميلاد، وعثر على مستودعات مملوءة قمحاً محروقاً بحالة ممتازة قرب البوابة الشمالية للمدينة ويعود الى ثلاثة آلاف سنة قبل الميلاد، وهناك عمارات مؤابية ضخمة بلغ سمك جدرانها 1.3- 1.5 م وأرضيتها من الحجارة المستوية

وفرشت بالحور، وهناك تماثيل لآلهة الخصب والجمال من الفخار واعتبر من أجمل الفخار في العالم القديم.

ويقول لويس مخلوف يظهر أن الأنباط بنوا فوق تلك العمارة بناءً هاماً بقي إلى أن بنى الرومان فوقه قلعة في زمن حكم «كراكلا »، وللشمال بنى البيزنطيون كنيسة يعود تاريخها لسنة 662- 663 بناء على كتابة وجدت على بلاطة أمام المدخل.

وكشفت قطعة صغيرة من مسلة أخرى أقدم من الأولى وجدت سنة 1954 وهي من البازلط (4×5 سم) وعليها حرف كامل وخمسة أحرف أخرى غير كاملة، والقبور كانت تعود إلى المؤابيين والبيزنطيين، وكانت خالية من القبور النبطية وعثر على ثاووس من فخار يحمل غطاؤه قناعاً بشرياً بارزاً مما يثبت التأثير المصري على حضارة المدينة، وكذلك عثر على القبور الإسلامية (المماليك) وعلى كمية من النقود الفضية، واشتهر طراز واضح في أبنية ذيبان كان الطراز النبطي من أعمدة وأسوار، وأقواس في سلسلة طويلة، وقساطل فخارية كان ينتقل فيها الماء طول السور إلى أن يدخل المدينة، أما الفخار فكان يشبه ما وجد في البتراء.

إن العثور على حجر ذيبان في التل نفسه الذي كانت عليه المدينة قد أثار اهتمام علماء الآثار بها، فقد قام العلامة الالماني موصل mousl سنة 1870 بزيارتها، ووصفها في كتاباته وصفاً تاماً، وكانت لها ثلاثة أسوار كبيرة ومتينة تحيط بالتل الشمالي والجنوبي، ويقول موصل إن ذيبان كانت محصنة تحصيناً حربياً عظيماً ولم ير مثلها مدينة في روعة تحصيناتها وأبراجها، وبعد موصل جاء شوماشر وكتب عنها ثم جاء نلسون جلوك بين سنة 1934م إلى سنة 1939م ومسح الأردن وكتب عنها في حوليات المدرسة الأميركية للأبحاث الشرقية في القدس.

ثم جاءت المدرسة الأميركية لإجراء حفريات تحت إدارة الدكتور وليم ريد وهاموند وغيرهم، وقد كشفت الحفريات في أسوار المدينة وأبراجها من الجهة الشرقية عن أنقاض المساكن وكثير من الآثار التي أوصى بها ميشع.

وفي عام 1963م أجرت دائرة الآثار العامه حفريات في ذيبان في جانب السور الجنوبي تحت إدارة رفيق الدجاني وعثرت على امتدادات لهذه الأبراج للجهة الغربية والجنوبية، وفي سنة 1965م قام الدكتور مورتن بحملة جديدة ونقب في وسط التل، فعثر على قواعد بناء ضخم لم يتحقق منه بعد وقد يكون هو من أنقاض قصر ميشع أو معبده، وستكشف الحفريات المقبلة عن الكثير من تاريخ هذه المدينة العظيمة.

الديانة :

كان كيمش ملك كبير الآلهة عند المؤابيين، وعبدوا معه عشتار، وقد ذكر ابن هشام أن العرب الجاهلين نقلوا عبادة الهبل عن جيرانهم المؤابيين. وكان المؤابيون يقدمون البكر ذبيحة على السور عندما ضيّق عليهم الإسرائيليون الخناق (ملوك 2-3: 37) وكانت النتيجة ان إسرائيل هزمت وارتدت.

ووجدوا رؤوساً مؤابية منحوتة، وتمثل كيمش إله مؤاب، وعلى رؤوسها ما يشابه الكوفية والعقال اليوم، وتظهر تحته جدائل الشعر الغزيرة، ووجدوا أشكالاً لآلهة تركب حصاناً يظن أنها عشتار ممثلة إله مؤاب، وهي التي رمى ميشع على قدميها مواقد يهوه، آلهة مأدبا بعد انتصاره على إسرائيل.

ذيبان اليوم :

تعدّ ذيبان من أقدم نواحي المملكة، حيث يعود تاريخ تأسيسها كناحية إلى العهد التركي، وتعتمد حياة أهلها الاقتصادية على الزراعة وتربية المواشي والتجارة الخفيفة، وأكثر أفرادها في السلك الوظيفي والعسكري، وهي مركز القضاء، وتتوافر فيها الخدمات الضرورية للناس، وتتميز

بموقع سياحي وأثري عريق كونها عاصمة الدولة المؤابية التي طردت الغزاة الإسرائيليين قبل الميلاد.

هناك تقصير من وزارة السياحة والآثار الأردنية وإهمال واضح من كافة النواحي الأثرية والسياحية والإدارية والاجتماعية، فقديماً كانت تسمى مملكة ديبون وفيها من الخيرات والخصب الكثير، والآن فيها الكثير من المشاكل والإهمال وصعوبة العيش.

ومن قرى ذيبان مليح، العالية، الوالة، أم شجيرة، لب، الدير، الزينة، الزهرة، وتتوفر فيها بعض الخدمات المقدمة للريف الأردني التي تساعد على العيش في المنطقة التي كانت ذات يوم من أغنى المناطق في الشرق، ومن محاصيلها الشتوية القمح والعدس والشعير، وهناك الأشجار المثمرة، وبيوت المدينة مزيج من القديم والحديث، فهناك الطين والحجر وبيت الشعر.

فذيبان القديمة تقوم على التلة الشمالية القريبة، وما زالت بقاياها القديمة المحاطة في بقايا أسوار من الحجر الجيري الأحمر والأبيض، وتعلوها أكوام من الأتربة المزروعة ببقايا الفخار، وهي غنية بالآثار والمعالم المطمورة لتلك المملكة المؤابية التي كانت غنية بالخيرات، فذيبان اليوم تضم معالم مثل عرار وأم الرصاص ومكاور وخربة اسكندر، وبالوعة وكذلك وادي الوالة الذي ينساب متعرجاً مناجياً للطبيعة ليصل البحر الميت.

هذه هي ذيبان...عاصمة جبل بني حميدة اليوم، مختلفة تماماً عن ذيبان عاصمة العالم المفقود الذي ازدهر ببساتينه وكرومه ومعاصره ومواشيه ومدنه العامرة؛ العالم الذي يعيده اليوم إلينا الحجر الأسود الذي لم يسطر عليه ميشع سجلاً لانتصاره في الحرب فحسب، بل سجل عليه أعماله الإنشائية من بناء وعمران قائلاً: (أنا هو الذي بنى جرها) أسوارها وأبراجها، أنا هو الذي بنى القصر، أنا هو الذي بنى خزانات للمياه داخل المدينة، كانت المدينة خالية من الآبار فأمرت الناس جميعهم أن يبني كل منهم بئر في بيته، أنا هو الذي حفر الترع، وشيد الطرق، بمساعدة الأسرى الإسرائيليين، أنا هو الذي بنى الطريق على نهر الأرنون – أنا هو الذي أعاد ما كان خرباً...!

هذه هي مؤاب التي ازدهرت قبل ثلاثة وثلاثين قرناً، وظلت مزدهرة أربعة قرون، وبقي لنا فيها اليوم حجر ميشع المؤابي، ليعيدنا إلى العالم الضائع، ولكن من خلال متحف اللوفر في باريس، فأي مفارقة هذه؟ حتى تاريخنا نقرؤه ونعيده من خلال الاستعمار البغيض واللعين وبالثمن الغالي؟

وهذا صوت ميشع من الماضي السحيق يقول للعالم: أنا ميشع بن كموشيت ملك مؤاب الديباني، أبي ملك على مؤاب ثلاثين سنة، وأنا ملكت بعد أبي، وأنشأت أهراماً، لكموش، بقرص، ولقد بنيت ذلك بغرور لأن كموش أعانني على قهر كل الملوك، ولأنه أشمتني بكل أعدائي المبغضين، أما "عمري" ملك إسرائيل، فقد اضطهد مؤاب طويلاً، ذلك لأن كموش أضحى مكروهاً بأرضه، وخلف "عمري" ابنه فقال هو الآخر: "سأضطهد مؤاب" أجل، لقد قال شيئاً كهذا الكلام، ولكن كموش جعلني أراه مهزوماً من أمامي، هو وإلهه، وبادت إسرائيل، بادت إلى الأبد.

تعالوا إلى هناك، لنستقرئ ذلك العبق الروحاني، والتاريخ العريق، تعالوا إلى ذيبان عاصمة مؤاب التي ازدهرت قبل ثلاثة وثلاثين قرناً، وظلت مزدهرة أربعة قرون، وبقى لنا فيها اليوم الحجر المؤابي ليعيدنا الى العالم الضائع، ولنرى اليوم من خلال الأمس ونقرأ الحاضر من الماضي.

صدر حديثاً

إعداد: محمد سلّام جميعان



أساتذة اليأس / نانسي هيوستن

ترجمة وليد السويركي

يستشرف هذا الكتاب ظاهرة العدمية وشيوعها في الأدب الأوروبي الحديث منذ القرن التاسع عشر حتى الكتابات المعاصرة، وتَستكْنِه المؤلفة الأسس الفكرية التي ينطلق منها الكتّاب العدميون الغربيون في تأصيل هذه النزعة المناوئة للطوباوية، وتتفحص مفاهيم غدت مسلّمات عند العدميين مثل: النخبوية والأنانية، والاشمئزاز من الأنثوية بما فيها الجسدية والحسية واحتقار الحياة الأرضية . ولا تكتفي بالمجازفة في الأحكام وإنما تعتمد في استنتاجاتها على استقراء مؤلفات عدميين بارزين أمثال شوبنهاور وبيكيت وكونديرا، وسارة كين، وغيرهم .ويمتاز استقراؤها بالجرأة والرغبة في الاختلاف مع الإجماع النقدي والجماهيري الذي يحظى به كتّاب نالوا حظاً من الشهرة العالمية.

وتربط المؤلفة بين مفارقة رواج أعمال هؤلاء العدميين وشيوع ظاهرة الاستهلاك في المجتمعات ، والنهم المادي الذي سيطرة على أنماط العيش، وتمجيد النجاحات على الأسس اقتصادية موغلة في الرأسمالية المبشرة بالأوهام والأحلام الخادعة.

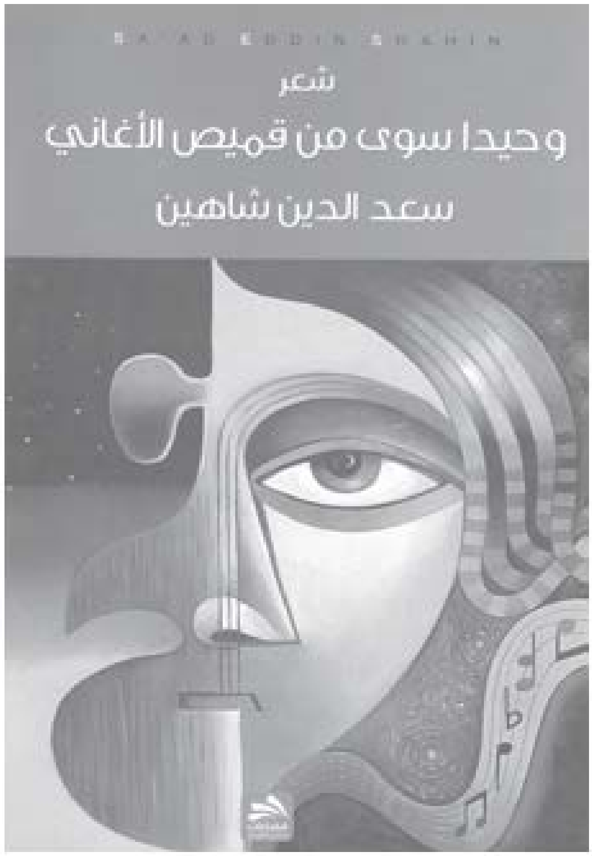
ويبدو الكتاب هنا مبشرًا بعالم مشرق نظيف خالٍ من المرض والدناءة النفسية واللامبالاة، لدى مجموعة من الكتاب الغربيين، الذين بدت محاولاتهم طموحاً نحو تسويغ الشقاء فكريًا. وأخطر ما يبشر به هؤلاء العدميون أننا لسنا هنا في هذا العالم بفعل تدخل إلهي، ولا برغبة بشرية، ولكن بمحض الصدفة، وبهذا تغدو المؤلفة مُصلحة أدبية في إعادة ترسيم خارطة الأدب والنقد في الغرب، ومُصلحة دينية اجتماعية في تأكيدها على وجوب الحياة ووجودها على نحو أرقى، ولا يخفى أثر جماليات ترجمة وليد السويركي في هذا العمل، ما أوصل فكرة مؤلفته بنقاء تعبيري يحفز على متعة القراءة ووعيها.

وحيداً سوى من قميص الأغاني

سعد الدين شاهين

تمتاز قصائد هذا الديوان بالغنائية المتدفقة بنبض حنيني جارح، وفيها قدر كبير من الوفاء للقصيدة العربية في إيقاعها الموسيقي وفي الرؤية المتجلية في التصوير الفني.

وتنحاز رؤيتها الشعرية لإنسانية الإنسان وقضاياه الوطنية والقومية. والشاعر يوازن في القصيدة التي يستلهم فيها التاريخ بين ماضٍ أسيانٍ حزين وواقع متردٍ كسير، فاستحضار التاريخ لديه يقوم على المماثلة بين حالتين. وكل ذلك يتخذ طابع التحريض الإيجابي نحو المستقبل المنشود.



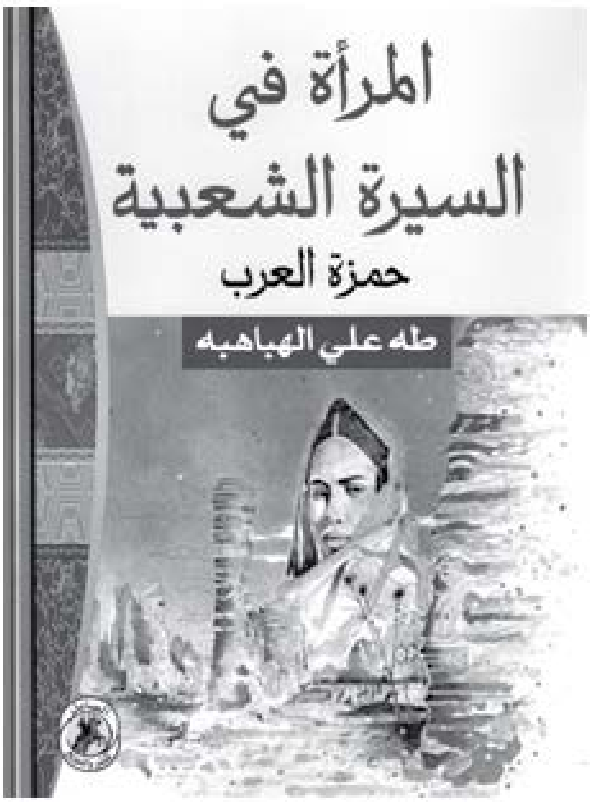
ولا يخفى على المتابع لتجربة الشاعر سعد الدين شاهين أن قصيدته ليست صدى لحدث سياسي، فهو يرى في معنى الالتزام -الذي شاع في الواقع الأدبي- معنى مختلفاً، فإن كان الشاعر صاحب رؤية فإنه بهذا يتعالى على البيانات الحزبية، وينتمي إلى جرح الإنسانية في كل زمانها ومكانها. ولهذا لامس الشاعر ضياعات العواصم وحزن الأوطان من منطلق الشاعر وإحساسه، لا بعقلية المؤرخ.

وقصائد الديوان هذا مشبعة بالدراما، ففيها يتفاعل الحدث الذي تتناوله القصيدة مع عدد من الصور والأخيلة التي تعتمد على بؤرة مركزية ثم تأخذ بالتصاعد والتواتر عبر تشكيلات شعرية يبدو فيها كل تشكيل آخذاً بالذي يسبقه أو يليه، حتى تصل القصيدة إلى ذروتها وفق الإطار النهائي الذي يريد الشاعر أن تنتهي له. إنه يزاوج هنا بين المهارة الفنية والإحساس، ولذلك لا تجد في قصائده تعمية أو إلغازاً أو غموضاً، سواء في قصائده القصيرة أو مطولاته الشعرية ذات المنحى الدرامي.

المرأة في السيرة الشعبية

طه الهباهبة

ظلت سيرة " حمزة العرب " مهيمنة على الحياة العربية في القرنين السابع والثامن الهجريين، بوصفها لوناً من الإبداع الشعبي، الذي هو تعبير أصيل عن وعي أحلام الناس وطموحاتهم، وسبيلهم للوقوف في وجه الاضطهاد والفساد. وفي سيرة " حمزة العرب " تلعب المرأة دوراً مميزاً، فهي المحور الأساس في الأحداث، بتقديمها نماذج من الشجاعة والإقدام والثقافة.



ففي هذا الكتاب يلتقي القارئ بنساء مختلفات في الديانة والمذهب والقومية تزوج بهن حمزة العرب، ولكل منهن دور في العشق أو الحرب أو الثقافة، وفضلاً عن هذا فإن سيرتهن تعكس أنماطاً من الحياة الاجتماعية والعادات والتقاليد.

وميزة تسليط الضوء على سيرة "حمزة العرب" أنها لم تحظ بالدرس اللائق كما هو شأن سيرة سيف بن ذي يزن، وعلي الزيبق، وغيرها من السير الشعبية التي تبُث حاجة الناس في الموازنة بين ما كان وما ينبغي أن يكون عليه الواقع.

والمؤلف في هذا الكتاب يقدم سيرة حمزة العرب على نحو يمتزج فيه الخيال والخبرة؛ فهو إذ يمارس دور الحكواتي في الحكاية الشعبية، فإنه يقدِّم رؤى وأفكاراً تؤشر على الأبعاد الدلالية للموقف أو الحدث. فإحياء هذه السيرة وتوفيرها للقارئ العربي، يأتي استجابة للظروف الحالية، وقد امتزج فيها الأداء التمثيلي للشخصيات الإنسانية مع فن الحكواتي العربي.

حكاية زينب

جاسر الضبعة

"حكاية زينب" عمل روائي، يندرج في سياق الأدب الكلاسيكي، في إطار من الواقعية الاجتماعية، التي تعنى بالوقوف على قضايا المجتمع ومشكلاته، وما يحفُّ به من صراعات طبقية تنعكس على بنيته وعلى أفراده، وتنتظم سلوكهم وعلاقاتهم، حيث تبرز بؤرة الصراع بين الخير والشر أوضح ما يكون، وكأن واقع البشر لم يتغيّر كثيراً، بل ويتكرر مرّة تلو المرّة، فلا يطفو على سطح الحياة سوى الأشياء البغيضة، والقيم السلبية، كما يتبدّى ذلك في شخصية "المعلم زيدان"؛ صائد النساء العاملات في مزارع الموز والحمضيات؛ إذ يستغل فقرهن وحاجتهن للإيقاع بهن، في إشارة ضمنية إلى القيم الاستغلالية التي تنتج عن قوى الإنتاج الرأسمالية.



وتمتد حكاية زينب على مدى 195 صفحة، مليئة بالصراعات والخيبات والندم والخوف، راسمة صورة للفتاة المستلبة قيمياً واجتماعياً في وسط اجتماعي تقليدي، يحتفل كثيراً بالعفة والبكارة، فتهرب من موت مجاني يسكن الذكوريين الذين يبحثون عن الضحية دون الالتفات إلى الجاني وإلى الدوافع والملابسات الحافّة بالقضية.

والكاتب ما زال وفياً للمدرسة التيمورية في المضامين وفي البناء. لكنه وفيٌّ لفكرته ولمنظومته القيمية، فهو قادمٌ من مدار فكري عروبي، يعلي من شأن ضرورة إنقاذ المجتمع العربي من عوامل تخلفه، والنهوض بالإنسان العربي ليتمثّل قيماً جديدة، للمرأة فيها مكانٌ لائق.

لــــذة اليــأس

د. راشد عيسى

أعترف بأنني جربّت لذة الحلم مراراً على مدى ستين نهراً من سنيني الجميلة التي قضيتها معي أفتش عني فلا أجدني وكان من حسن حظي أنني تهت مني، لذلك بقيت آثار اللذة تلازمني حتى في طريقة دعك السيجارة في المنفضة الكريمة.

بالأمس وتحديداً لحظة الغروب شاهدت بلبلاً ضالاً على حافة نافذتي، كان مقطوع المنقار وبلا ذيل، يحاول أن يغرّد، لكنه لا يستطيع، يحاول أن يدخل من النافذة، فلا يستطيع، لكنه ظل مثابراً على فتح بقايا منقاره وتنويح حشرجات ملحنة ليس من السهولة سماعها، صار ينفض جناحيه المتعبين ويدور حول نفسه ليوهمها بأنه يرقص.

نظرتُ إليّ وقلت إليّ: تعلّم لذّة اليأس كالبلبل أما شبعت من لذائذ الحلم؟!

كان لا بد حتى أحقق لذة اليأس أن أدخل في فضاءات حلم جميل، تظاهرت بالنعاس، فرأيت فيما يرى الوسنان مجموعة من الإنجازات المدهشة.

لقد قرّرت الحكومة الحكيمة أن ترفع حصة وزارة الثقافة إلى خمسين مليون دينار لتنفيذ مجموعة من المشاريع الثقافية الوطنية التي من شأنها أن تعزز حضارة الأدب والفن في بلادنا الغالية الغنية بموارد الإبداع البشري.

وكانت الإنجازات على النحو الآتي :

أولاً: استمرار وزير الثقافة في منصبه عشر سنوات حتى يتمكن من تنفيذ المشاريع.

ثانياً: إنشاء دار نشر وطنية عالية المستوى.

ثالثاً: إنشاء مسرح وطني خاص بالأطفال.

رابعاً: تشكيل مديرية الإعلام (الأردني) في الوزارة تتركز مهامها في صناعة النجم الأردني في مجالات الفن والأدب والفكر؛ بحيث تعد برامج مدروسة لترويج (تسويق) مجموعة من المبدعين سنوياً على المستوى العربي في المرحلة الأولى.

خامساً: تطوير مهام مديريات الثقافة في المحافظات بحيث تقوم بنشر ثقافة المسرح والأغنية والأدب والتصوير والفن التشكيلي وسائر أنواع الفنون وذلك بمشاركة مجتمعية ملموسة.

كاتب وأكاديمي أردني.

فيشاهد مثلاً الأطفال مع الرسامين يرسمون على الجدران المهملة، ويشاهد الشاعر يلقي الشعر في الحديقة العامة، ويشاهد الممثلون يؤدون العروض الدرامية في المدارس، ويشاهد القصاصون يقرؤون قصصهم في نقابة السواقين والمحامين والأطباء والمعلمين ومراكز ذوي الاحتياجات الخاصة.

سادساً: إنشاء المجلات الأدبية والفنية المتخصصة، وإجراء مسابقات خاصة بالقراء من عامة المواطنين لتشجيع وصول المجلة إلى مختار القرية على الأقل، وإلى المراكز الصحية الصغيرة، وإلى الجمعيات الخيرية في كل المحافظات.

سابعاً: تنشيط الملاحق الثقافية الأدبية والفنية لتصل أسبوعياً إلى أكبر فئة من المجتمع.

ثامناً: توسيع مهام مديرية التراث في الوزارة من أجل إبراز خصوصية الفولكلور الشعبي في جميع أنماطه على مستوى محلي وعربي؛ بحيث يكون هناك معارض مستمرة للحرف التقليدية وملتقيات للحكايا الشعبية والموروث التاريخي، ويقرأ الشاعر الشعبي قصائده في سقف السيل وحدائق عبدون على سواء.

تاسعاً: تشجيع الإنتاج الأدبي والفني المتميز عن طريق إجراء مسابقات سنوية كبيرة في الرواية والقصة القصيرة والشعر وأدب الأطفال والشعر الشعبي والمسرح والتصوير والخط والنحت والفن التشكيلي.

عاشراً: إقامة أمسيات ثقافية في جميع الوزارات ومؤسسات القطاع الخاص وفي (المولات).

أحد عشر: تكريم المبدعين الذين تجاوزوا السبعين تكريماً يليق بمستقبل شيخوختهم.

ثاني عشر: استيقظتُ من نعاسي، فشاهدتُ مجتمعنا وقد غابت عنه كل آثار التعامل بالعنف، وزال التفاخر بالجماعة وحلّ محله التفاخر بالإبداع الذاتي، حلت الشفافية والهدوء وزال التوتر والتشنج والتذمر، وزادت مشاعر الانتماء، وبدأنا نسمع أغنيات وجدانية راقية، لا تقلع (العين إن لدت تلانا) وصار ثلثا الشعب الأردني فنانين وأدباء وبائعي ورد.

ازدادت أعداد السياح الاسكندنافية، وصارت جمعيات الثقافة أمسيات فنية وأدبية في البحر الميت والعقبة وعجلون وجرش والبتراء وأم قيس.

وصار بعض أدباء الأردن ومفكريه وفنانيه يُدعون إلى المؤتمرات الثقافية العالمية.

صار الأردن العظيم وطن القصيدة واللحن والقصة والصورة واللوحة، وطن الأطفال المبتسمين وطن الابتسامة، وطن الحدائق، وطن المحبة، وعاد مثلما كان في الستينات وطن الأحلام الجميلة.

ها أنا سأعود إلى لحظة نعاس أخرى لأمارس لذة الأمل.